# ARHETIPURI
# ŞI
# TIPOLOGII CULTURALE

Coordonatori
Valentin TRIFESCU • Vali ILYES • François BRÉDA

Presa Universitară Clujeană

# ARHETIPURI
# ȘI
# TIPOLOGII CULTURALE

## Actele Conferinței Naționale pentru Dialog Intercultural *Diva Deva*

***Ediția a X-a, Valea Verde, 11-15 august 2016***

**Coordonatori**

**Valentin Trifescu • Vali Ilyes • François Bréda**

**Presa Universitară Clujeană**

**2016**

*Volum apărut sub egida și cu sprijinul financiar al Centrului Cultural Drăgan Muntean – Deva*

*Referenți științifici*

Prof. univ. dr. Péter Egyed,
Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca

Conf. univ. dr. Sorin Guia,
Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iași

ISBN 978-606-37-0092-7

© 2016 Coordonatorii volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul coordonatorilor, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Tehnoredactare computerizată: Vasile Moraru

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

# Cuprins

Cuvânt înainte .....5

François Bréda
*A l'intérieur de la Cour archétypale des Miracles* .....7

Susana-Monica Tapodi
*Arhetipul călătoriei în literatura contemporană* .....9

Ana-Magdalena Petraru
*În căutarea traducerii perfecte* .....21

François Bréda
*Déclin & Déclic*.....29

Ștefania Maria Custură
*Seducția alterității. Câteva considerații imagologice*.....73

Valentin Trifescu
*Alsacianismul – „a treia cale" identitară*
*în muzeografia lui Hans Haug (1890-1965)* .....83

Georgiana Medrea Estienne
*Voci disidente – o altă imagine a României la Paris*..... 99

Ștefan Firică
*„Omul nou”. Configurări și desfigurări interbelice* ..... 111

Mihai Lungeanu
*Personajul virtual sau al V-lea punct cardinal*
*(Dimensiunea teatrală a absurdului*
*în dramaturgia lui Matei Vișniec)* ..... 121

Cornel Tatai-Baltă, Anca Elisabeta Tatay
*Reprezentări ale Sfântului Ioan Gură de Aur*
*în xilogravura de carte românească veche (sec. XVII-XIX)* .....143

Paul Cheptea, Angelica Bălos, Ioan Alexandru Bărbat
*Arheoparcul Petris. Arheologie și itinerariu istoric* ..... 179

# Cuvânt înainte

Prin prezentul volum, Conferința pentru Dialog Intercultural *Diva Deva* marchează zece ani de activitate. În urma muncii noastre animate de ideea promovării culturii și dialogului intercultural în spațiul geografic în care trăim, am publicat: *Confluențe și particularități europene*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010; *Austrian Influences and Regional Identities*, Editura AB-ART, Bratislava, 2012; *Geografii identitare – identități culturale*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2014; *Patrimoniu și identitate locală*, Editura Universității *Alexandru Ioan Cuza*, Iași, 2015 și *Metamorfoze ale identității de margine. Volum dedicat lui François Bréda*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2016.

Ne-au fost alături, sprijinindu-ne diferitele inițiative: Casa de Cultură din Deva, Asociația Profesorilor de Istorie din România *Clio* (Filiala Hunedoara), Primăria Comunei Sohodol, Primăria Comunei Peștișu Mic, Muzeul Civilizației Dacice și Romane din Deva și Mănăstirea din Crișan.

În acest moment aniversar, membrii fondatori țin să le mulțumescă, pentru sprijinul acordat de-a lungul anilor, tuturor colaboratorilor și tovarășilor de drum. Le suntem profund recunoscători domnilor: Cristian Cheșuț, Ioan Sicoe, Csaba Böjte, Petru Ursan, Michael Krech, Tibor Kiss-Budai, Gheorghe Ludoșean, Gheorghe Mihețiu, Simion Molnar, Adrian Gliga, Sorin Vlaic, Dorin Petresc, Sorin Corcheș, Vasile Brezeștean și Valentin Neag.

În ceea ce privește textele reunite în paginile următoare, fiecare autor a avut libertatea de a opta pentru un sistem propriu de organizare a aparatului critic.

**Valentin Trifescu**
**Vali Ilyes**

Deva
22 decembrie 2016

# A l'intérieur de la Cour archétypale des Miracles

**François Bréda**

**1.** Au plein milieu du Dé*but*, au commencement du triptyque temporel Passé-Présent-Avenir *fut* le *Char fut*ur, le Véhicule, la Voie de Salut, la Forme porteuse, le Morphème sémiotique *divi*n encore *vid*e, à savoir la *Chaire* adamique, toute *seul*e dans sa *sol*itude *sol*aire et tout en *espér*ant l'arrivée de l'*Espr*it, la mise au monde, la naissance, l'arrivée et *avè*nement catastérique, triomphale et conjonctionnelle de l'*Am*e, de l'*Anima* ani*matrice*, de la *Lum*ière *lun*aire, *un*iquement fé*conde*, prolifique et productrice dans sa *gén*érosité *génétisatrice*.

**2.** La *Te*xture onto-*thé*ologique initiale, le T*issu* morphologique, l'*Age*nt principial des *Age*s à venir, le Principe principal objectivé et concrétisé, la partie essentielle existentielle, le *Log*os *log*arithmique des Grecs et le *Verb*e *Vib*ratoire des Latins, l'Ame schellingienne du monde, la *Magna Mater*, la Mère *Mat*ière *Math*-&-*Mat*ique, *thé*o-*thé*matique et *mat*rixielle, ainsi que ses métamorphoses virtuelles attendaient un *fond fond*u, une *Crè*me *cré*atrice, à savoir une *char*ge sémantique de la *Chair*e.

**3.** Devenue déjà tout prête à participer à cette aventure terrestre expéditionnaire qui deviendra par la suite ce que l'on apelle communément la vie – celle-ci, quant à elle, apparue à la suite de l'époque dramatique du *Ge*l, de la *Glace giga*ntique colloïdale –, le *Char* de la *Chair*e attendaitles étincelles, les *fibr*es d'un *Cha*rme *Char*ismatique. *Te*rra/*Te*lla, *Ge*/*Ga*/*Ga*ia

était ouverte à la *Graisse* sanctificatrice de la *Grâce* synthétisatrice: l'*Arch*e de *Noé* était foncièrement *noé*tique et *arché*typale.

**4.** Par conséquent, la culture comme l'*agr*iculture *arch*aïque du *Sac*ré, était née de l'*ar*chétype: l'homme des Cavernes, ce sémioticien de pointe, développait l'*Ar*t comme la mise en pratique suprême de la forme chargée du contenu qui est le Sens intercosmique, relevé à l'être humain par ses cinq sens. Sans ce Sens dessus dessous, la Forme *plan*e, dépourvue de son poids, de sa *grav*ité *vit*ale.

**5.** En effet, les archétypes, ces formes structures de la géométrique du plan et de celle de l'espace, ces morphèmes vectoriels, simples ou complexes de direction et d'orientation, se trouvent dans un rapport étroit avec cette force inconnue et mystérieuse de la notre Mère Gaia, à savoir la *Grav*itation terrestre.

**6.** Car, somme toute, les archétypes (l'horizontal, le vertical, la croix, le carré, le cube, le cercle, la sphère etc.) revèlent les *plan*s *gén*étiques *Gén*iaux de la construction de notre *Plan*ète, ce *Paradi*s *Paradi*gmatique.

# Arhetipul călătoriei în literatura contemporană[1]

**Susana-Monica Tapodi**

Întinsele îndepărtări l-au ispitit pe om încă de la începuturile sale. Neliniștea nomadului de-a găsi noi repere ale existenței sale a constitut motorul cunoașterii lumii. Experiențele dobândite de-a lungul călătoriei erau transmise posterității prin mituri. De la drumul real la cel imaginar, de la minunile admirate în timpul deplasărilor la cele ficționale mai era de făcut doar un singur pas. Inscripția de pe templul din Delphi al lui Apollo formula un alt imperativ, cel al autocunoașterii, care îndemna la o călătorie lăuntrică. Cele două tipuri de a se aventura în spațiu, cel real și cel imaginar, au rămas teme recurente ale literaturii. Neașezarea celui pornit la drum aduce o permanentă reconfigurare de sine, este strâns legată atât de cunoaștere, dar și de autocunoaștere.

Călătoria ca temă a tuturor literaturilor lumii se bucură de un vast rechizitoriu de subînțelesuri. Simbolismul ei, extrem de bogat (căutare, descoperire, inițiere, perfecționare, cunoaștere etc.) se rezumă totuși – cum constată Ivan Evseev – la căutarea adevărului și la descoperirea unui centru spiritual. „Călătoria e întotdeauna desprinderea de un *centru* și căutarea unui alt centru și deci o *devenire* spirituală. E expresia dorinței profunde a persoanei de schimbare și de aflarea unui *tezaur* (material sau spiritual). Cea mai dificilă călătorie e *căutare*a adevărului, iar

[1] Studiul a fost realizat cu sprijinul programului de cercetare *Călătorie și cunoaștere*, finanțat de Institutul Programelor de Cercetare al Universității Sapientia.

ultima călătorie a omului e *moarte*a. Semnificația călătoriei simbolice e determinată și precizată de coordonatele sale spațiale: pe orizontală, pe verticală, ascensiune (anabază), coborâre (catabază), de mijlocul de transport folosit (cal, navă, car), de scopurile și de ținta ei."[2]

Operele contemporane maghiare din Transilvania alese spre studiu[3] abordează tema identității și alterității pornind de la motivul călătoriei. Le este comun atât tipul memorialistic al narațiunii dominate de monologul naratorilor, evocarea proustiană a amintirilor și a trăirilor (la Andrea Tompa, László Bogdán și Zsolt Láng)[4], cât și apropierea de realismul magic ce drapează preocuparea pentru problemele existenței noastre cotidiene (Ádám Bodor și Zsolt Láng).

Tema călătoriei a jucat un rol de predilecție în literatura universală. Lavinia Margea constată, în acest sens: „Fie că vorbim, în Antichitatea greacă, despre odiseea lui Ulise și despre pericolele pe care acesta le depășește, pentru a se putea întoarce acasă, despre *Cântecul Nibelungilor* sau *Cântecul lui Roland* în Evul Mediu, despre *Don Quijote* și deconstruirea cultului cavalerului neînfrânt, despre periplul lui Marlow[5] în întunecata inimă a Africii și a oamenilor, ori despre aventurile citadine ale personajelor lui Joyce, călătoria s-a regăsit întotdeauna în strânsă legătură cu descoperirea. Călătorul se află într-o perpe-

---

[2] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, Editura Vox, București, 2007, p. 73.

[3] Ádám Bodor, *Zona Sinistra* (1993), *Verhovina madarai* [Păsările Verhovinei] (2011), László Bogdán, *Tatjána* [Tatiana] (2008), *A vörös körben* [În cercul roșu], (2010), *A két boldog fénygomolyag* [Două lumini fericite], (2011), Zsolt Láng, *A tűz és a víz állatai* [Animalele focului și apei], (2003), Andrea Tompa, *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* [Din cap până-n picioare] (2013).

[4] Titlurile lucrărilor, respectiv citatele din lucrările în alte limbi decât limba română, apar în traducerea autorului, acolo unde nu se menționează traducătorul.

[5] Marlow este personajul central din romanul *Inima întunericului* (1899) aparținând scriitorului Joseph Conrad.

tuă mișcare, fiind adesea supus în drumul său (real, imaginar sau oniric) unor încercări pe care reușește sau nu să le depășească, toate acestea reprezentând fragmente ale procesului de cunoaștere inerent fiecărei călătorii. Această încercare de descoperire, de cunoaștere a lumii, a lucrurilor, a oamenilor, a spațiilor cunoscute sau necunoscute, dar mai ales a sinelui, ne îndeamnă să-i atribuim călătoriei o semnificație gnoseologică."[6]

Aproape orice călătorie este și un traseu al inițierii, ceea ce supune omul la cele mai diverse încercări, la experiențe care îi vor modela personalitatea. Pelerinul pornește la drum cu scopul autoperfecționării. Cunoașterea locurilor îndepărtate, obiceiurilor, moravurilor altora duce la o mai bună autocunoaștere. Jan Assman subliniază importanța rolului străinului în procesul autodefinirii culturale a unei comunități. Naratorii operelor studiate se transformă pe parcursul acestei inițieri, își vor consolida identitatea prin confruntarea cu alteritatea.

Romanul *Animalele focului și apei*, din 2003, al scriitorului târgumureșean Zsolt Láng reprezintă partea de mijloc a trilogiei *Bestiarium Transylvaniae*. Cele două planuri temporale ale acțiunii sunt prezentul și secolul al XVI-lea, iar spațiile, Moldova și Transilvania, respectiv – în cazul evenimentelor din trecut – Insula Samos și Moldova, via Universitatea din Montpellier și Roma. Călătoria exterioară, spațială a naratorului – de la mănăstirea cu denumire grăitoare, Noroieni, până la Cluj – reprezintă un cadru al traseului interior, al căutării de sine. Eremie, orfanul crescut de călugării ortodocși, pornește la drum, pe de o parte în căutarea mamei sale mute, dispărute în

[6] Lavinia Margea, „Rolul călătoriei în romanul *Picătura de aur* a lui Michel Tournier", în *Călătorul și călătoria*, Vilma Irén Mihály, Zsuzsa Tapodi (coord.), Iași, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2015, p. 53.

copilărie, deoarece sora lui mai mare, care trăiește într-un ospiciu, scrisese numele acestui oraș transilvănean în praf: „KOLOSVAR"(Cluj). Pe de altă parte, trece Carpații pentru a o găsi pe fata care se ocupase cu studierea pietrelor funerare de la mănăstire. Totodată, are și un fel de misiune neoplatoniciană: trebuie să cunoască realitatea. La bibliotecă, părintele Darios, care se conturează în norii de praf ai bibliotecii, este cel care inițiază căutarea metafizică și mistică: „Realitatea există, doar că muritorii de rând văd imaginea ei falsă. Tu nu te preocupa de ei, în orice minut o pot vedea pe cea adevărată. Doar să vină clipa aceea, copilul meu! Ajută clipa. Trebuie să găsești lanțul atingerilor, el te va conduce la sursă."[7] „Calea lui Eremie (precum și narațiunea lui) sunt dirijate de amintiri și nici formarea poveștilor nu scapă de tutela acestora"[8] – afirmă Éva Bányai.

Pasajele istorice, care reprezintă o treime a romanului, apar ca viziuni magice ale părintelui Eremie, naratorului, prin intermediul îngerului de foc. Eroul acestora este alter ego-ul lui Eremie, Vazul Hieronimus Bazilidész Heraklidész (Ieronim Vasilide Heraclide) Despotes (Despot, ulterior domnitor al Moldovei). Ființele fantastice invocate după modelul *Bestiarului* lui Borges, sunt purtătoarele conotațiilor magice (pește-soare, viermi cântători, pasăre de foc, Tamarilul țesător de mătase, licorn etc). Ele lansează povestirea de la un plan la altul. Totodată, caracterul magic al romanului este consolidat atât de viața monahală ortodoxă, străină lectorului maghiar, cât și de cronica ce relatează mai puțin cunoscuta istorie a domniei lui Despot-Vodă din Moldova secolului al XVI-lea, precum și aceea

---

[7] Zsolt Láng, *A tűz és a víz állatai* [Animalele focului și apei], Pécs, Ed. Jelenkor, 2003, p. 21.

[8] Éva Bányai, *Narațiuni transtextuale, mituri transilvănene*, în *Aspecte geoculturale în proza maghiară contemporană*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2012, p. 62.

a înfiinţării Academiei de către acesta sau aceea a circumstanţelor morţii sale.

În timpul studiilor sale, Eremie se afundă în cărți cu voluptatea de savant și, cercetând vechi istorii, ajunge să constate că cei trei istoriografi citiți de el vorbesc în trei feluri diferite despre viața, activitatea și moartea domnitorului Despot Vodă. „Evenimentele fug din amintirea noastră, și ceea ce intră în grabă în locul lor poate fi atât de diferit. [...] Știi, domnule, câți au făcut însemnări despre cum a devenit Despot Vodă domnul Moldovei, ce a făcut pentru țară și împotriva țării? Oare de ce, în cronica lui Macarie, care așterne pe hârtie amintirile la o sută de ani după evenimente, voievodul este un om viclean și nemilos, îi ucide pe cei mai buni dintre boieri, chiar și pe Ștefan Tomiță, capul boierilor, precum și pe episcopul Gligor, doar ca să le poată lua averile? Însă, învățătorul care se semnează M. P. scrie despre un om foarte curajos și cu mintea ascuțită, cu planuri ce priveau viitorul îndepărtat. Boierul Alexandru Șchiopul care își ocupa timpul cu îmbinarea de versuri și a scris despre voievod cu două veacuri și jumătate mai târziu afirmă că Tomiță, capul boierilor, l-a adus în țară, și apoi buzduganul lui l-a trimis în lumea cealaltă. După prințul Cantacuzino, voievodul a fost un bărbat atotștiutor, care a ridicat nația română pe soclul său demn, ca urmaș în toate drepturile al poporului roman. Deci, cui să dăm crezare?”[9] În scena de început a planului istoric, care evocă momentul execuției și sfâșierii în bucăți a lui Despot, naratorul inserează imediat – în seria de evenimente ce apar ca viziuni mediate de îngerul de foc – două elemente apocrife, „de basm”: motivul viermelui de foc

[9] *Ibidem*, p. 338.

ce părăsește trupul lui Despot și figura călugărului așezat de ani de zile pe un zid de piatră[10], dar și pe sine, „care gâfâiam în urma viermelui, eu însumi ca un fel de privire”[11]. Despot-vodă, ca alter ego al lui Ieremie, este „blestemat” cu conștiința misiunii, totodată este incapabil de a-și clarifica natura propriei misiuni, care se luptă continuu cu realitatea propriei corporalități. O figură ce, în același timp, tânjește și simte aversiune față de natura feminină, a cărei activitate în slujba istoriei este total umbrită de viziunile și zbuciumările sale sufletești.

Eremie este străin în Transilvania, dar își expune povestirea unui ascultător maghiar, în limba maghiară, iar Despot – călăuzit de conștiința unei misiuni neclare – ajunge și el ca străin în Moldova, moare ca un străin fără ca încercarea sa de modernizare să dea roadele dorite. Adevărul informațiilor lui Eremie privitoare la prezent sunt tot astfel puse sub semnul întrebării de forțele de poliție,[12] astfel cum se contrazic și cronicile cu privire la personalitatea lui Despot. Chiar dacă Eremie își găsește o mamă și o soră, și o găsește și pe fata pe care o căutase, ba chiar își cunoaște propriul trup la sfârșitul drumului, sensul călătoriei lui este declarat ca fiind descifrabil doar în povestire: „Ei bine, am găsit o țară, oh, o țară nouă, unde sunt acasă. Țara povestirii, căci, în timp ce puteam să-ți povestesc ție, s-a născut această țară.”[13]

---

[10] *Ibidem*, pp. 143-144.
[11] *Ibidem*, p. 144.
[12] Acest moment evocă finalul romanului *Maestrul și Margareta* al lui Mihail Bulgakov.
[13] Zsolt Láng, *op. cit.*, p. 372.

Romanele lui Ádám Bodor prezintă ipostazele unei existențe bântuite de angoasă și incertitudine, o zonă în care teroarea dictaturii totalitare sau dezechilibrul postcomunist macină legăturile firești dintre oameni. Nici în zona Sinistrei nici în Verhovina nu există relații firești de rudenie, cei care ajung în Zona Sinistra vor dobândi nume și acte de identitate de la comandantul vânătorilor de munte. Astfel se întâmplă și în cazul naratorului, Andrei Bodor. Acesta ajunge în zona de protecție naturală, pentru a-l găsi și a-l scăpa pe fiul său adoptiv, Béla Bundasian. Treptat, se asimilează acestui mediu concentraționar, devine complicele puterii absolutiste, și execută ordinul colonelei Coca Mavrodin, acela de a-l omorî pe Aron Vargotsky. Fiul său adoptiv nu dorește să părăsească zona unde iubita sa, Cornelia Ilarion, alias Connie Illafeld, este închisă într-un ospiciu și dezumanizată de tratamentul primit. „Pînă și fața ei era acoperită de fire negre, mătăsoase de păr, din încîlciturile lor străluceau doi ochi verzi. Nu știa nici măcar cum o cheamă. Dar eu m-am străduit să văd partea hazlie a lucrurilor. Am încercat să-i captez atenția colonelului Titus Tomoioaga ca să ne putem înțelege din priviri. (...) – Ce-i drept – colonelul Titus Tomoioaga mi-a făcut cu ochiul –, a avut parte de un tratament temeinic. Se pare că au cam întrecut măsura. Nu m-aș mira să-i fi crescut și altceva. Cînd s-a întors împreună cu doctorul Oleinek în birou, Connie Illafeld avea la gîtul ei păros plăcuța ce lucea atîrnată de un lanț nou-nouț și ale cărui capete fuseseră sudate ca nimeni să nu i-l mai poată scoate vreodată. Cei drept, numele care fusese cîndva cel al unei zeița voluptății, acum era purtat de un animal."[14] Misiunea naratorului dă greș, deoarece

[14] Ádám Bodor, *Zona Sinistra,* trad. Marius Tabacu, București, Ed. Humanitas, 2010, p. 102.

Bundasian se va sinucide, iar tatăl său adoptiv va fugi din zonă cu ajutorul camionagiului de 600 de kilograme, cunoscut sub numele de Mustafa Mukkerman.

Atmosfera sumbră și grotescul îmbinat cu misteriosul și magicul vor caracteriza și *Păsările Verhovinei,* apărut în 2011. În cazul acestui roman regiunea geografică în care se petrece acțiunea este identificabilă, zona Carpaților din Ucraina. În localitatea Jablonska Poljana va sosi din orfelinat personajul narator, ca să lucreze cu tatăl său adoptiv, Anatol Korkodus. Și în acest roman Ádám Bodor va șterge frontiera dintre sfera umană și cea animalică: Delfina Duhovnik apare ca o ursoaică, Baldwiner pare să se transforme în șopârlă, Nika Karinika poartă trăsăturile unui pițigoi, Januszky este prins ca un câine, Danczura vânează și mănâncă fluturi etc. Personajele care reprezintă puterea au, și în acest caz, nume exotice și grăitoare: preotul Kotzofan, paznicul Duhovnik, milițiana Karabiberi etc. Găsim în acest roman un metalepsis asemănător celui din *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez: capitolele acestuia par a fi extrase din filele unei cărți de bucate scrise de Eronim Mox, o carte care formulează preziceri ale viitorului, ce se vor adeveri pe parcursul întâmplărilor.

În liniștea din Verhovana se insinuează lipsa: aceea a păsărilor gonite de necunoscuți. Lipsesc de aici luteranii care au dispărut cu timpul, cei care au părăsit zona sau au evadat de aici (Roswitha și subprefecta Vaneliza), au fost răpiți sau deportați de necunoscuți (cazul lui Januszkyt sau al lui Anatol Korkodus). Prezența malefică a unei puteri misterioase va domina și acest spațiu, de unde nu există vreo posibilitate reală de evadare.

Trilogia lui László Bogdán, *Tatjána (Tatiana* 2008*), A vörös körben (În cercul roșu,* 2010*), A két boldog fénygomolyag* (*Două*

*lumini fericite,* 2011) poartă tot trăsăturile poeticii realismului magic, dar le îmbină cu cele ale operelor science-fiction, ale filmelor fantasy sau ale romanelor polițiste. Ca într-un adevărat roman de aventuri, care are la bază periplul lui Ulysse, protagoniștii participă la croaziera pe Mediterană, ca invitații/ prizonierii/ cobaii miliardarului Eduardo de Sica (personaj conceput după modelul lui George Soros), și la sfârșit reușesc să evadeze în SUA. Călătoria lor devine simbolul tentativei descoperirii de sine și al înțelegerii lumii. Sfera reală a aventurilor naratorilor se extinde prin cercuri paralele, iar, prin evocarea amintirilor acestora legate de realitatea dictaturii comuniste, și de cea a perioadei de tranziție, duce la multiplicarea planurilor temporale. Cele trei săptămâni din toamna anului 2004 – când se petrec faptele narațiunii-cadru – încorporează și sfera trecutului mitic, și cea a viitorului magic în care se întâlnesc personalități istorice cu personajele operelor literare.

Transtextualitatea devine astfel o formă literară a aventurii. Citate, parafrazări din Catul, Ovidiu, Petroniu, Petrarca, Shakespeare, Faríd ad-Dín Attar, Pușkin, Caragiale, Poe, Baudelaire, Rilke, Kafka, Dostoievski, Bulgakov, Pessoa, Dsida, Joyce, Mandelstam, Șalamov, Ahmatova, Borges, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Stanislav Lem, Umberto Eco sunt alternate cu trimiteri la cântecele șamanilor voguli, imnurile homerice, textele orfice sau cele dionisiace.

În romane se analizează și muzica lui Monteverdi, găsim ecfrasis privitor la arta mozaicurilor din Ravenna, la picturile lui Canaletto sau Francesco Guardi, se explică ideile lui Lao Tse, Tao Te King sau Wittgenstein. Un joc intertextual aparte constituie acele trimiteri la opera fictivă a lui Vasili Bogdanov și Ricardo

Reis (alteregoul propriu al autorului din Sfântu Gheorghe și cel împrumutat de Pessoa) care oferă scriitorului aventura dedublării, încercarea de a se transpune într-un alt spațiu temporal și cultural. O parte a cronotopilor trimit la prezentul acțiunii și la orașul natal al autorului. Personajul narator al primului volum, avocatul Ferenc Asztalos pleacă din acest oraș ca – trecând prin Viena și Veneția – să o întâlnească pe Tatiana. Frumoasa rusoaică, cunoscută în Italia, pare a fi reincarnarea primei mari iubiri a acestuia. Ea va povesti despre amintirile ei legate de Budapesta și de Moscova. Cei doi vor accepta oferta milionarului Eduardo de Sica să participe la programul său „pentru înlăturarea sărăciei mondiale". Pe iahtul acestuia vor apărea încă două perechi, actorul Attila Szabó – naratorul din volumul al doilea, care ajunge pe ruta Sf. Gheorghe, București – cu prietena lui, Anna și sora vitregă a acesteia, actrița Laura Chelaru-Kellner cu amantul ei, Ahmed. Cei din urmă sunt persecutați de mafie și caută refugiu în anturajul milionarului. Navigând printre insulele grecești personajele își împărtășesc amintirile, visele și povestesc despre coșmarurile lor. Treptat își dau seama că sunt victime ale unor experiențe parapsihologice și că gazdele lor vor să devină stăpânii lumii. Prin visele și amintirile intercalate timpul se dilată, apare și perioada lui Ovidiu, Evul Mediu și intervine și timpul mitic care este în legătură cu un viitor fantastic cunoscut din *Războiul stelelor*. Gazdele de pe vas par a fi reprezentanții unei alte galaxii, care s-au refugiat pe Pământ și care sunt nemuritori. Timpul obiectiv se împletește cu cel subiectiv, ficțiunea și fantezia cu realitatea cruntă din estul Europei (luare de ostatici, războiul din Afghanistan, terorismul, corupția, drogurile, activitatea serviciilor secrete și

sărăcia). Evocarea viselor și amintirilor sparge firul linear al narațiunii: personalitatea protagoniștilor devine un amalgam al poveștilor, trăirilor și emoțiilor inconștiente, se scufundă în labirintul textelor.

Problema identității devine una centrală în această trilogie: personajele principale trebuie să se confrunte cu traumele din trecut și să găsească soluții de a fugi de condiția lor de cobai, iar gazdele, care se joacă cu aceștia, își vor redescoperi, la rândul lor, adevărata lor origine. Prin exerciții parapsihologice, *nemuritorii* doresc să experimenteze modalitatea de a crea o societate utopică din care lipsesc setea de înavuțire și dorința de a-i conduce pe ceilalți.

Prin motive recurente precum violența și evadarea, ce apar atât în planul real cât și în cel imaginar, poblemele de bază ale trilogiei par a fi legate de idealul de libertate și integritate. Abundența motivelor din literatura necanonică (Yeti, seria de mistere, extratereștrii, sexualitatea accentuată) par să umbrească acest aspect, totuși problema dobândirii și păstrării identității – specifică literaturii maghiare minoritare – jalonează puternic aceste romane de aventuri.

Construirea identității narative poate fi urmărită și în opera *Din cap până-n picioare* de Andrea Tompa. Cel de-al doilea roman al scriitoarei clujene surprinde soarta a doi tineri, studenți la Medicină în Clujul începutului de secol XX. Eroii naratori – un secui de lângă Brașov, de origine nobiliară și o tânără din Aiud, fiica unui negustor evreu – trec prin război și încearcă să-și refacă existența după schimbarea granițelor. În *Bildungsroman* ne sunt prezentate principalele orientări spirituale ce își pun amprenta pe identitatea naratorilor

(materialism, idealism, feminism, socialism, psihanaliză, naționalism, internaționalism). Fundalul multicolor al societății ardelene de la începutul secolului trecut apare aici dintr-o perspectivă ironică-autoironică, cu interesante aspecte imagologice.

În procesul formării lor, cei doi sunt nevoiți să facă diverse drumuri: tânărul se deplasează la Budapesta, pentru a cunoaște noile tratamente balneare, iar tânăra acceptă, ca studentă, să viziteze și să studieze în timpul vacanței de vară diferite stațiuni balneoclimaterice din Transilvania. Narațiunea se succede din monologurile alternate ale celor doi care se cunosc, se despart în timpul războiului și se reîntâlnesc la sfârșitul romanului, în timpul unei călătorii spre Budapesta. Persoana întâi singular din capitolele precedente se modifică la plural în ultimul capitol al cărții, sugerând că drumul vieții celor doi va fi parcurs împreună. Multele pierderi personale și colective sunt contra-carate de acest *happy end* personal.

În concluzie, putem afirma că arhetipul călătoriei și-a păstrat în aceste romane postmoderne principala semnificație: accea a căutării adevărului și a descoperirii unui centru spiritual, rămânând în strânsă legătură cu procesele de autodefinire identitară.

# În căutarea traducerii perfecte

**Ana-Magdalena Petraru**

Dacă e să dăm crezare motoarelor de căutare și surselor online prea puțin credibile gen *Wikipedia,* cea mai veche traducere e consemnată încă din vremea epopeii lui Ghilgameș în 2000 î.e.n., însă texte teoretice despre traducere găsim începând cu Herodot[1] sau Cicero care vorbea de traducerile din greacă în *De Oratore* (55 î.e.n.).

Fără a insista asupra opoziției grecești între 'metafrază' (traducere literală) și 'parafrază', preluate și de Dryden în secolul al XVII-lea, nu putem ignora distincția unui traductolog de seamă ca E. Nida la jumătatea sec. al XX-lea când se naște și traductologia ca disciplină de sine stătătoare. Amintim, așadar, echivalența formală care s-ar opune uneia dinamice ceea ce l-a și împins la adoptarea formulei „seal of God" în loc de „lamb of God" în traducerea Bibliei pentru populația de eschimoși. Adaptarea sau tradaptarea (corespondentă categoriei de traducere intralingvistică jakobsoniene), ca și traducerea reprezintă, her-meneutic vorbind, doar o treaptă pe scara interpretării. În termeni literari, ne-am putea raporta la cazul lui Robinson Crusoe tradus la noi de Petru Comărnescu în anii '40 și retradus/ rescris în '60 sub presiuni ideologice cu eliminarea tuturor pasajelor religioase și făurirea unui *homo comunistus* în imaginea unui naufragiat. O adaptare extremă (de tipul robin-

[1] Cf. *Originea clasei de interpreți egipteni*, în: Robinson, Douglas (ed.) *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, 1997/2000, p. 3. Traducerea titlului aparține autoarei studiului prezent.

sonadelor germane sau italiene) ar fi romanul lui Ioan Gorun, *Robinson în Valahia* unde drama naufragiatului este cea a țăranului român care încearcă să-și educe semenii[2]. Avem aici în vedere și traducerile cărților pentru copii, variantele adaptate în diverse limbi: în cazul *Scufiței Roșii* în engleză, de pildă, înlocuirea lui *it* prin *he/him* aduce povestea pe alte tărâmuri spre deliciul studiilor de gen/ Gender Studies[3]. Traducerea perfectă ține, așadar, cont de vârstă: dacă în cazul celor mici sau foarte mici povestea sirenei (*The Mermaid*) are un final fericit, ea devenind om, căsătorindu-se cu prințul și trăind fericită până la adânci bătrâneți[4], în cazul celor mai mari ea se sinucide cu un pumnal dat de surorile ei și se transformă în spuma mării veghind din ceruri asupra prințului și soției sale, vrăjitoarea cea rea, la rândul ei transformată în om[5].

Pe tărâm hermeneutic, Ricœur vorbea de „himera traducerii perfecte" care „preia ștafeta visului banal al unui original dublu. Himera culminează cu temerea că traducerea, în virtutea

---

[2] Cf. Petraru, A.-M., *Intralingual Translation – A Romanian Perspective*. *International Journal of Communication Research* 1 (2015), p. 31-39. http://www.ijcr.eu/articole/222_06%20INTRALINGUAL%20TRANSLATION.pdf. Consultat la 25 iulie 2016 și Dimitriu, Rodica, *From* Robinson *Crusoe to* Robinson *in Wallachia. The Intricacies of the Reception Process*. În: Shlesinger, Miriam, Zuzana Jettmarowa and Anthony Pym (eds.) *Sociocultural Aspects of Translation and Interpreting*, Benjamins Translation Library 67, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006, pp. 73-82.

[3] Cf. studiile lui C. Dollerup de la școala de traductologie daneză din Copenhaga asupra poveștilor pentru copii, pintre care și *Tales and Translation: The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales*, 1999.

[4] Cf. ediția Disney, inclusiv cea în limba română Ed. Litera, 2013 (carte și CD în lectura Stelei Popescu).

[5] Cf. *The Little Mermaid* publicată de Peter Haddock Ltd, Bridlington, Anglia, 1996. Critica atrage atenția adaptărilor poveștilor clasice cu final nefericit (inclusiv de Disney). O 'morfologie' (în sensul formalist dat de Vladimir Propp dar și cu instrumentarul psihanalitic oferit de Bruno Bettelheim) a poveștilor fraților Grimm operează Maria Tatar în *The Hard Facts of The Grimms' Fairy Tales,* Princeten, New Jersey, Priceton University Press, 1987.

faptului că este traducere, nu poate fi, oarecum prin definiție, altceva decât o traducere proastă. Rezistența la traducere îmbracă însă și o formă mai puțin himerică de îndată ce începe traducerea propriu-zisă. Textul este presărat cu plaje de intraductibilitate ce transformă traducerea într-o dramă, iar speranța într-o traducere bună, într-un pariu. Din acest punct de vedere, traducerea operelor poetice a pus în cel mai înalt grad mințile la încercare, mai ales în perioada romantismului german, de la Herder la Goethe, de la Schiller la Novalis, apoi în cazul unor Van Humboldt și Schleiermacher și, în zilele noastre, în cazul unui Benjamin și Rosenzweig."[6]

Slugă la doi stăpâni, traducătorul face, așadar, pariul și cu autorul, și cu cititorul. Sub patronajul Sfântului Ieronim, el optează între domesticirea sau străinizarea textului țintă/ aducerea sa în stranietate. În primul caz vom avea o traducere țintistă; în cultura română un bun exemplu ar fi traducerile din perioada interbelică ale lui Jul Giurgea – un fenomen în lumea literelor care a semnat atât de multe traduceri încât i s-a pus același diagnostic ca și lui Shakespeare dramaturgul: că nu ar fi fost ale lui. În traducerea romanelor lui Huxley din perioada interbelică referințele la cultura anglo-saxonă, în general și cazul lui Robin Hood, în special își pierd însemnătatea pentru cititorul român care află nu de Little John, ci de Ion cel Mic și Cavalerul/Pandurul Pădurilor. La celălalt pol stau traducerile sursiste care păstrează referințele din original și nu se dedau unor adaptări de tipul celei menționate mai sus. Unde se presupune că cititorului nu i-ar fi familiare anumite realități din limba/ cultura sursă, se recurge la explicitări sau alte procedee

[6] Ricœur, Paul, *Despre traducere,* traducere și cuvânt înainte de Magda Jeanrenaud, postfață de Domenico Jervolino, Polirom, Iași, 2005, p. 68.

de traducere, fie directe sau indirecte[7] și în ultimă instanță la mult blamata notă de subsol sau finală. La noi, cea din urmă a fost adoptată mai ales de edițiile savante ale operelor complete shakesperiene, balzaciene, flaubertiene etc. apărute sub comunism la editura Univers.

În lumea literelor, fiecare disciplină operează cu unitatea sa minimală: dacă avem morfem, lexem, semem, fonem, folclorem, traductologiei îi corespunde traductemul, „unitatea de traducere, transemul, conotatorul, unitatea de sens sau semantică care indică un act de interpretare și conceptualizare distinct de unitate de tradus și unitate tradusă (...) cu referințe concrete, identificabile în textele sursă și țintă"[8].

Decupăm realitatea în mod diferit, în funcție de bagajul nostru cognitiv; franțuzescul *filer à l'anglaise* este englezescul *to take French leave*. Un student mediocru va traduce *library* prin *librărie*, în loc de *bibliotecă*; unul moldovean de peste Prut va întreba profesorul când întârzie dacă 'i-a pus lipsă', în timp ce unul român dacă 'are/ a luat absent'; într-o traducere, primul va reda *leadership* prin *liderism* (de la Școlile de Liderism și Management din Republica Moldova), iar al doilea, cel român, va lăsa termenul englezesc ca atare[9]. Însă un traducător din engleză nu are nicicum/-când dreptul să transpună *scholar* sprin *școlari* așa cum a făcut Geanina Chirazi în studiul lui

---

[7] Facem referire la clasificarea, deja clasică, în traductologie a canadienilor J.-P. Vinay și J. Darbelnet din *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier et Montréal, Beauchemin, 1958.

[8] Lungu-Badea, Georgiana, *Mic dicționar de termeni utilizați în practica și didactica traducerii*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2012, p. 174.

[9] Cf. Petraru, A. M., "CSR for Romanian and Moldavian Students". În: *SGEM Conference on Psychology and Psychiatry, Sociology, Healthcare and Education, Conference Proceedings vol. I*, STEF 92 Technology Ltd, Sofia, Bulgaria, 2014, p. 667-673.

Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, redat prin *Negocierea cu moartea. Un scriitor despre scriitură* (Ed. Tritonic, 2007), comentat și de canadianistul Florin Irimia în paginile *Observatorului Cultural.*[10]

O tipologie traductologică modernă care ține de *Skopos* (așa cum a întocmit-o Katharina Reiss după modelul funcțiilor lingvistice buhleriene) va recomanda explicitarea în cazul textelor informative; spre exemplu, în broșura turistică tradusă în engleză, Ștefan cel Mare va deveni *the ruler Stephen the Great*[11]. Dar în traducerea expresivă, literară, traducătorul se va întreba întotdeauna dacă are dreptul de a transparentiza textul acolo unde originalul este opac. Avem aici în vedere opțiunile din cazul titlurilor: *The Edible Woman* de Margaret Atwood a fost redat în 1989 de Margareta Petruț prin *O femeie obișnuită* deși aluziile sexuale sau referințele la societatea consumeristă torontoniană din anii 60' au fost păstrate. În reeditarea din 2008, unde nu s-au operat prea multe schimbări nici la nivel textual, titlul devine literal *Femeia Comestibilă.*

În contextul categoriei intratextuale de efect (asupra cititorului și menținerea acestuia în traducere pentru publicul țintă) așa cum apare la școala funcționalismului german prin Christiane Nord putem menționa și romanul lui Radu Aldulescu, *Amantul colivăresei,* redat în franceză prin *l'Amant de la pâtissière* cu toate conotațiile suplimentare pe care le primește

[10] Irimia, Florin, *Când tălmăcirea devine răstălmăcire*. În: *Observator cultural*, nr. 380, 12 iulie 2007. <http://www.observatorcultural.ro/articol/cind-talmacirea-devine-rastalmacire-2/>. Consultat la 2 martie, 2010.

[11] Pentru un 'inventar' complet de redare a numelor proprii în traducere cf. Michel Ballard, *Le nom propre en traduction* Gap, Paris, Ophrys, 2001 sau varianta în limba română *Numele proprii în traducere*, Editura Universității de Vest, 2011, coordonator traducere Lungu-Badea Georgiana.

personajul în traducere și pe care românescul derivat de la colivă (fr. *gâteau des morts*) nu le are: femeie rea de muscă. În engleză, *The Apple Cart* a lui George Bernard Shaw devine *Carul cu mere*, în traducerea literală pierzându-se ideea de a călca pe cineva pe coadă/ a enerva (en. *to upset someone's apple cart*).

Termenii cu specific cultural sau culturemele, în accepție traductologică, din operele lui Eminescu sau Creangă și-au pierdut valoarea conotativă în traducerile din franceză sau engleză, de aici și receptarea slabă în spațiul acestor culturi[12]. La polul opus, de 'câștig' prin traducere, cel puțin în teoria traductologică românească, stă opera lui Ioan Kohn, *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere* (1981) care restaurează limba țintă depășind postulatul intraductibilității și angoasa aferentă a traducătorului stigmatizat prin paronimia *traduttore, traditore*. Autorul pledează pentru valorile conotative ale limbii țintă, iar termeni ca 'doină' sau 'dor' sunt capabili să redea veridic realitățile din limba/cultura sursă, potrivit exemplelor din traducerile în română din Petőfi.

Dacă în sălile de judecată încă se mai depune jurământul de a spune adevărul și numai adevărul cu mâna pe biblie, iar medicii se mai adresează lui Hipocrate pentru îndeplinirea vocației lor, traducătorii, sub patronajul Sf. Ieronim, au și principiile normative (în sensul dat de teoria normelor prin Gideon Toury și școala traductologică descriptivă, apoi de Christina Schäffner sau Andrew Chesterman), după preceptele Cartei Traducătorilor stabilite în 1963 la Dubrovnik.

---

[12] Cf. Jeanrenaud, Magda, *Universaliile traducerii*, cuvînt înainte de Gelu Ioneseu. Iași, Polirom, 2006.

La primul congres de literatură și traducere, unic la noi sub comunism[13], pornind de la principiul traducerilor din Shakespeare, Leon Levițchi, alături de alte voci filologice ale vremii (Andrei Bantaș, Frida Papadache, Petre Solomon etc.) propune înlocuirea lui *traduttore traditore* cu *traduttore truditore* și se pronunță în favoarea respectării formei și conținutului originalului (traducerea prozei prin proză, a versului prin vers cu un procent de proză nu mai mare de 5% în anumite cazuri etc.). Un traducător autorizat declară pe proprie răspundere că se obligă la o traducere completă, fără omisiuni sau în extras (în cazul documentelor de tipul cărții de muncă unde se traduc doar filele completate) și la perceperea unui anumit onorariu.

Conchidem, fără pretenții exhaustive, că traducerea, nu atât perfectă, cât perfectibilă, ține cont de tipul de text (literar, științific etc. deci cu funcție predominant expresivă, respectiv informativă), public (elită vs. masă), vârstă (adulți, copii), context de receptare: sub presiuni ideologice și de cenzură pot fi operate anumite alegeri neimputabile traducătorului, cum ar fi cazul traducerii lui *Robinson Crusoe* de Petru Comarnescu, dar și a prolificei Antoaneta Ralian care, în *Amintirile unei nonagenare* deplânge condiția sa de cenzor pentru traducerile din engleză sub comunism pentru a se bucura după 1989 de traducerile din Miller (Henry, romancierul, nu Arthur, dramaturgul) în ciuda limbajului sexual licențios pentru care a făcut mari eforturi să se dezinhibeze în a-l reda.

[13] *Colocviul național de traduceri și literatură universală. Stenograma lucrărilor. Viața Românească*, număr special, XXXIV, 1981.

# Déclin & Déclic

## François Bréda

**1**. Ami Lecteur ! Faisant appel à ton Ame, c'est à un voyage existentiel que je t'invite à travers la magie de la lecture. Nous allons rechercher tout ce qui nous gêne, les carences de l'être, nos blessures et blâmes, les emblèmes qui nous englobent d'emblée et les meubles de nos échiquiers intérieurs pour essayer finalement de retrouver celui qui échappe toujours de tous les pièges: le moi.

**2**. Travail difficile et surtout émotionnel. Et tensionnel de surcroît. Qui nécessite donc de l'attention. Et de l'attente. Et de l'attachement. Tu ne peux t'attaquer à ce sujet qu'avec beaucoup de patience et de précaution. Lorsque tu n'es plus précoce. Lorsque tu deviens déjà mûr. C'est-à-dire, dans un sens, „mort". Lorsque tu participes déjà au devenir divin. Sur ce sentier c'est maintenant que tu fais tes premiers pas. J'espère que tu sens cela et que tu commences à „sentir" ce dont je parle.

**3**. Je ne sais pas si tu t'es bien rendu compte du fait que ces deux passages que tu as lus font déjà partie de ton passé. Car le passé, c'est l'histoire de tes pas. Car ce sont eux qui nous approchent du trépas. Qui enfin nous attrape. Où sont donc tes passe-partout et tes tours de passe-passe ?

**4**. Pauvres Souris souriantes, sûres d'elles, de leurs sorites et de leurs sorts, exposées aux châtiments du Chat cosmique: voilà le risible raisonnement des coryphées de la pensée, voilà l'histoire de la philosophie profane des faux! prophètes cherchant la sortie du labyrinthe ou tout au moins un truc ou un

trou pour s'en sortir. Mais Thésée doit être chaste et fidèle au fil comme toute Théorie et comme toute théurgie. Et consulter ses Elfes à Delphes de temps en temps. Il ne faut pas, je crois, que je t'explique que signifient toutes ces métaphores, „Chat", „Thésée", „Delphes"; soit dit en passant toutefois que par „Chat" j'entends de Château que nous devons conquérir – celui du Graal – et que „Thésée" peut être identifié avec Seth, l'Egyptien et que „Delphes" n'est pas sans rapport avec notre nature aquatique, et plus précisément, avec les dauphins.

**5**. Comme toute notre logique est en grande partie bipolaire malgré les essais les plus désespérés de forger une autre en principe illimitée – il est évident que seulement en abandonnant cette véritable cage de la réflexion que le Chercheur puisse accéder à une autre sorte de perception qui soit tout à fait différente de cette logique du labyrinthe qui paralyse tout retour possible au paradis perdu. Il est question donc d'un moyen d'accès à une méta-logique qui à son tour offre à ses adeptes une langue qui n'est pas crée mais qui crée, une philosophie qui ne falsifie pas le vrai, une éthique qui est éternellement éthérique tout en étant terriblement „terrienne" et ainsi de suite: une gnoséologie entière qui perçoit l'être pour ainsi dire, „en direct". Pour que je m'exprime autrement, je pourrais dire: en effet, Thésée doit se transformer en Dédale; c'est à cette métamorphose qu'assiste et participe l'âme bien mâle du Lecteur courageux.

**6**. Bien entendu cette autre sorte de logique met à l'œuvre très souvent ce qui dans la philosophie classique et moderne a été connu sous le nom de d'intuition. Savoir intime, sagesse immémoriale, l'intuition a toujours gardé cet air de mystère et de transcendance qui caractérise toute vérité, d'où, son succès

pas une seule fois spectaculaire, son perçant, son tranchant, et ses fans. Mais cette intuition en soi-même, à elle seule ne nous suffit pas. Il faut qu'elle existe en tant que le véritable Sel du Sol, comme le Soleil intérieur du moi guidant nos démarches dans les ténèbres et les tentations. Le savoir doit se changer en être.

**7**. Il est bien évident que tout dépend de la persévérance du Chercheur. De moi. Et de toi, Lecteur. Car le moi utilise toutes les ruses pour éviter la découverte du vide qui au dire des existentialistes est au cœur même de l'être. Le moi se transforme en tout: sa nature de caméléon peut prendre toutes les formes de la Terre et de tous les autres éléments, il se faufile partout, change d'aspect autant de fois qu'il faut, Ovide nous en est témoin et ses Métamorphoses. Substance universelle, Ame du Monde (cf. Schelling), le moi en dépit de tous ces traits de caractère pas trop „sympathiques" est le Trésor ontologique de la tissue métaphysique concrétisée en des formes en apparence bien solides. Il est le Joyau cosmique dont l'émanation est Celui qui s'autodéfinit en tant que „Je", plus exactement comme „Je suis Celui qui est".

**8**. Mais ce travail de mineur et d'animateur vaut peut-être le coup. Je ne peux pas t'assurer que nous allons réussir: si je te fais cette promesse, tout sera, et tu seras perdu d'avance. Je ne te promets rien donc. Suis-moi et crois que tu sois. Voilà ce que je peux te dire. Car tu dois oublier obligatoirement Prométhée. Tu dois pouvoir affirmer au firmament: je le suis. Tu dois te dérider.

**9**. Quant à la forme de notre Quête, ne t'inquiète pas, elle est parfaitement adaptée à la Fête des Adeptes, à savoir il y a des Fous, des Soufis et des Souffleurs parmi nous et tous guettent ce Souffle demi-mondain dont il a été question plus en

avant. Ce livre, par conséquent, te livre à tes angoisses, à tes ivresses, à avaries, à tes ors et à tes trésors quelque avare que tu sois envers toi-même et envers moi. Vil garçon! Pauvre hère d'Hermès, fragile germe! Tu aurais pu croire vite éviter le métier mythique du Mendiant. Tu t'es trompé. Tu ne vas pas triompher comme ça. Tu dois décontacter, mettre de côté, découper tout doute de toi, ce doute qui n'est autre chose que notre pire dot épistémologique, notre pire ennemi sur la Voie. Vois plutôt qu'à travers ces phrases parfois frénétiques ce sont des autres modalités de l'être qui s'articulent sans frein et avec Art. Ces modalités sont peu connues, ce qui explique la manière d'être de ce discours-même, sa bizarrerie et son côté „curieux". Mais que Mercure marque tes avancements et tes aventures du bonheur, courageux Lecteur qui va me ramener chaque fois qu'il est nécessaire à la rectitude, Dieu merci. Sans Toi, Lecteur, point de Salut, sans Toi, en quel Abîme sauter? Car tout est moi, sauf Toi, et c'est exactement cette „différence" „qui fait la qualité". Je crois qu'il est inutile de perdre davantage le temps pour expliquer à quelle différence et à quelle qualité fait allusion l'expression précédente. En tout cas, toute l'herméneutique te l'a enseigné déjà: il ne faut pas que tu tombes dans les pièges de la compréhension au premier degré. C'est le piège numéro un à se méfier: le piège du Nom. En général, tu fais bien si tu remarques l'étagement des sens: cette capacité c'est un avant-propos à la sainteté. Et somme toute, nous devons sortir sains et saufs du cercle de notre recherche, celle qui nous est si chère.

**10**. Tu commences à piger enfin quels sont les pièges dans lesquels nos pieds peuvent s'empiéter. Au long de cette œuvre tu auras largement l'occasion de „te laisser faire" si tu le désires: parfois, il nous arrivera que nous y serons pris mais la Pitié et la

Pythie auront soin que piété se fasse. Jusqu'alors nous allons écouter un conte, par exemple, de la Pie ou d'un autre oisif Oiseau pour réchauffer nos os givré. Nous allons écouter les échos de nos échecs et de nos extases.

**11**. On va donc s'immoler et se rôtir mutuellement selon les mornes normes de la rotation rituelle. On va donc „se tirer des manches" et tu vas „me tirer de la langue" et vice versa. Et quand tu vas t'ennuyer de cette „nuit des sens" à la Saint Jean de la Croix, tu vas me tirer la langue. C.-à-d. étirer ce qui de toute manière est déjà assez „longue".

**12**. Toutes ces remarques de plus ou moins mercurielles et, Dieu merci, hermétiques (1), ne font d'ailleurs, ô Tôth, que tarir davantage la Terre, et, de pair, préparer le Terrain d'Airain – le Père – qui reste toutefois assez aérien, comme tel, malgré toute route aller-retour Terre-Air. A présent on ne fait donc que fêter et porter au faîte la théorie de cette Terre intérieure qui, en Te faisant connaître, n'est autre que toi-même. Tu cries en vain: arrête de me fixer comme ça, arrête ton jeu, arrête ton art, je ne me lâcherai plus jamais, je ne te laisserai pas échapper de mes mains, de „l'étau" de l'être et de mes aimants. Un point, c'est tout.

**13**. Un point – c'est tout. C'est Toi ce tout. Tu es le Tout. Le Tout tué. Car Tu as Tué le Tout. Tous les jours. Toutes les nuits tu as nui à tes ennuis et à tes ennemis et à tes amis. Tes cris crucifiés, le Christ devenu transparent et cristallin, la Bouche devenue Bûche de laquelle coule l'Or pur de l'Orphée et de Chrysostome. T'es le texte. T'es cette Terre théorétique, cette météorite mithriaque, métrique, rythmique et rituelle, cette Île mystérieuse autour de laquelle se dérouleront nos savantes

Aventures et nos Ruses usées. T'inquiète pas donc. En tous cas, t'es déjà dans la Queste. Tous ces conseils ne sont en fait que des indications très précises et précieuses – et pour la plupart indispensables prêtées à Toi, ami Lecteur – notre Acteur – afin que tu soies capable – tout captif que l'on est – de parer les chocs. T'es prêts au Bref, t'es prêt à suivre la trame de notre drame. Bref, t'es un preux, ou quoi. Sois assidu comme Le Cid. Sinon rebrousse chemin. Ou, faute de mieux, Chimène.

**14**. Evidemment – même si nous sommes vides comme Eve – il faudra à tout prix prendre La Cité (celle d'Augustin, l'Evêque) et commencer ce combat chimique qu'on appelle aussi Coït ou Coïncidence (des Opposés). Naturellement, si on este parvena à notre maturité, la guerre et conjointement notre guérison auront lieu à Troyes, trois fois éternelle, autrement dit devant notre Opuscule, dieu cette fois diurne de la richesse, sculpté en Roc rouge, rauque et ocre. L'œuvre est divine, et cette œuvre l'est aussi, nous en sommes conscients, car tu y participes. Cette phrase sibylline tu dois comprendre de la manière suivante: il y a d'une part le caractère divin de l'œuvre en tant qu'acte créateur, et de l'autre, il s'agit d'une sorte d'apothéose acquise et due au fait que l'on s'est rendu compte de notre participation à tout cela et notamment à la lecture équivalant à un sacre. Finalement tu ne peux pas sortir de l'œuvre et, pour parler image, t'es même pas capable de casser cette coquille d'Œuf qui en autres termes s'appelle le texte de L'Œuvre.

**15**. Bien entendu, il ne faut pas que tu t'inquiètes à l'écoute de ce ton peu habituel sur lequel je te parle. Tout texte n'est qu'un jeu de rôle qui se passe dans la tête, un genre de soliloque style Saint Augustin – il nous hante cette fois-ci –, un monologue. Un monologue à deux, si tu veux, une seule phrase

prononcée à deux, en chœur. Il faut que tu t'habitues avec le teste, avec ce Texte qui soit pour Toi une sorte de seconde Maison, une sorte de Toit Textuel qui Te montre à Toi-même et qui te cache toi. Nous devons donc détruire, démolir et mettre en pièces ce bâtiment, puis le concrétiser, le créer et l'établir. Notre recherche s'oriente vers la connaissance du moi. On avance doucement: c'est un terrain miné, c'est la Gaste Forêt où tout n'es que gâterie et triple tromperie. Je suis Protée et donc tu l'es aussi, pour cela que l'on ne se connaisse pas. Et c'est pour la même raison que je ne me connais pas et toi non plus. La première chose qui peut nous frapper, c'est ta multiplicité. T'es partout. C'est-à-dire le Moi. Qui se trouve identifié à Toi, Lecteur. Parfois. Il y a toujours la possibilité que le moi ne soit autre chose qu'une prothèse de cette âme universelle qui, comme nous le signale Macrobe (2), se répand en tout et donc en soi-même où moi, j'écris, et toi qui me suis, n'est qu'une simple hypothèse, rien de plus. Une intuition. En moi. En Toi, que tu dois tuer, pour que tu te renaisses en moi. Tu dois renier donc ton ancien toi et devenir Fils Prodigue afin que tu puisses te retourner chez toi. Et sois aux yeux ouverts, car au cours de la lecture ton identité se confond avec la mienne. On fusionne, si t'as pas observé, par cette physique métaphysique de la lecture. C'est ça, ce que nous faisons tout le temps.

**16**. Il est bien évident que dans ce travail on avait des prédécesseurs illustres. Dernièrement Gabriel Marcel, si méconnu, si présent. Nous sommes des „généreux". Généralement. C'est dans mes gênes, la générosité. Ça me gêne pas, la générosité. Gé, la déesse, geint pas. Elle donne. Elle est vraie Dame. Elle a du cœur. Elle se „donne" cœur et corps.

**17**. Et dès le début je dois te prévenir, avertir que ce n'est pas bouquin facile celui que tu lis à présent. C'est un livre qui peut t'enivrer et te faire tomber en embuscade, comme toute œuvre magique. Il y a des dangers à chaque coin, ces soifs du Soi, appelées *hybris* chez les Hellènes, il y a tes propres créatures, témoins de tes multiples moi qui te guêtent, il y a moi qui essaye de se sentir et de se faire voir par la vampirisation de tes énergies investies dans la communion lecturale...

**18**. Prends donc garde, sois aux aguets, ne te laisse pas faire. Conserve donc une distance minime entre toi et le texte. Converse avec Toi-même. Conserve-toi toi-même. Converge-toi en toi-même. Convertistoi en Toi-même. En moi-même. En mot à „mettre". En Mot-Maître, Mon Mètre.

**19**. Anime-toi, en conséquence, d'une fureur guerrière, habille-toi tout en calculant la masse et la chaleur du calcule qui peut tomber sur la tête, à tous les pas. Calcule ton coup. Et il ne faut pas que le spectacle te coupe la voix. Il faut que tu avances toujours. A l'aventure. Au contrevent.

**20**. Il est vrai que tu as la chance de lire à présent une entreprise unique dans la littérature de tous les temps. Tout grand texte doit se définir soi-même et savoir s'évaluer. C'est le cas. Je suis entièrement conscient de notre valeur. Je sais ce que ça vaut ce texte et nous sommes pas les seuls. Somme toute: c'est un des plus grands textes. Et toi t'es son Premier Lecteur. C'est pas un rien. Et ce n'est pas tout.

**21**. Ce fait te couronne. Et rend à ton être temporel d'ici son éternité. J'espère que peu à peu tu te rends compte à quel événement „historique" (philosophique, littéraire, mystique, magique etc.) tu assistes lorsque tu glisses si rapidement sur

cette glace te réfléchissant qu'est l'histologie, la texture ci-testée de ce Texte.

**22**. Mais te dépêche pas: Emmanuel nous l'avait appris dans ses œuvres sans pareilles que cela c'est un péché (3). Qui t'empêche d'arriver à pécher ce gris Poisson qui est précisément. Toi en tant que „poison" pour ton vrai toi-même. Bref, il faut que tu „penches" à penser. Et que tu participes. Au départ du pont. A la perte d'une certaine pureté.

**23**. Il semble que tu commences à être conscient aussi du fait que toute pose, toute fausse allure littéraire, sociale ou intérieure se trouve à un ici: j'écris seulement ce que tu lis.

**24**. Et c'est par cela que notre entreprise s'éloigne lentement de ce que l'on appelle „la littérature" pour devenir ontologie vécue. Jean-Jacques, Rousseau de son nom, a tenté lui aussi un pareil pari. Moi, j'aime bien Jean-Jacques. En effet, c'est bien moi. En effet, c'est bien nous. Comme Bruno, soi-disant Giordano, le Nolain Dante, et mes autres pseudonymes, Schelling et Péguy. Je t'ai dit tous mes noms empruntés. Mais t'inquiète pas. „François Bréda", c'est moi. C'est pas un instrument. Tout comme Toi. Car je suis toi. Je suis ta conscience, c'est bien elle qui te cause, je suis ma conscience, *je-suis-moi*. C'est bien moi qui rend possible toute communion entre des êtres qui se trouvent dispersés dans l'espace et dans le temps. Car je suis Un et toujours présent, mais tu dois me sentir, m'apercevoir et comme Tel. Et il faudra que tes ruses „réussissent" si tu peux me connaître, à savoir te faire-naître.

**25**. Tu ne dois pas avoir peur. Nous devons avoir du courage. Même si la parole perle, coule, court dans tous les sens. Car même la parole n'est que prétexte et le traves-

tissement du vrai travail à accomplir. Heureusement, qu'elle est bien départie. En parcelles. C'est là que se garent les Parques égarées. Au „parc"? A celui de la Parole. Dans cette forêt qui est leur „force". Dans cette fertile langue de bois.

**26**. Est-ce qu'il y a une Liaison (roum. *legătură*), une Lecture ou bien une possibilité de colecture entre l'économie, c'est-à-dire l'écho-nomie et le Cheval Cabalistique, le célèbre *Equus*?... Comme entre l'*égo*, le moi qui est mou et les *égaux* légaux?... Ou plutôt, tout en nageant vers Pluton (cf. roum. *a pluti*, nager; „nager", cf. hongr. *nagy*, grand) l'égo n'est qu'une ampoule (cf. hongr. *égő*, roum. *bec;* voir fr. arg. *le bec*, roum. *gura*, *la bouche*, cf. „gourou") qui brûle, brille et qui s'aiguise (hongr. *fen*, aiguiser) en s'axant sur une Lumière (hongr. *fény*, lumière) Limée en Lame?... Le moi n'est qu'un *émoi* ou un *écho* du nom „écho-nome", Narcisse Narcotique ou Echo, la nymphe?... Voir mythologie. *Ego*?... „*Goe*"?... Voir Caragiale. I. L. Caragiale, Jean-Luc. Et sa célèbre nouvelle, en roumain *Domnul Goe* et en langue „universelle": „*Monsieur Moi*" ...

**27**. La Divinité peut-être objet de mode? (Cf. gr. *démos*, peuple.)... Ou bien elle est sujet de la divi-Sion ou de la Di-vision, de la double vue? Les Archanges ne se relèvent-ils pas „éternellement" (fr. l'éther, cf. hongr. *lét*, être) comme les Arcades Archaïques des Arcanes, de l'Arc (gr. Arkhé, principe) qui ne chutent pas, non plus qu'en se „révélant" (cf. rêve, re-voiler)?... Se peut-il que les Arcanes de l'Arc ne soient que les Secrets (hongr. *szekér, char*, cf. chère) du Dragon (hongr. *sárkány*, cf. charge et la Mer des Sargasses), ce Pôle (hongr. *sark*, pôle) en quelque sorte Angéliquement Angulaire (hongr. *sarok*, angle)?... Où se trouve (cf. „Trou") le relai de toutes ces antiques arcanes titaniques?... L'égo n'est qu'un Golem vide

(roum. *gol*), vide et joyeux (cf. hongr. *vidám*, cf. âme), nageant (hongr. *úszik*, cf. gr. *ousia*, essence; hongr. *ész*, raison, intelligence) vers l'*Ousia*, L'Essence (cf. hongr. *lesz*, sera)? ...

**28**. Le „thème" est-il toujours, archétypique? Cf. hongr. *Tem-es-vár*, roum. *Timișoara*. Est-il né d'une Angoisse ou d'un Ange, d'une crainte (roum. *teamă*), d'une hardiesse (roum. *temerar*, hardi), d'une Thymie, d'un *mythe*, d'une *mysti*-que (*Timiș*) ou d'une mysti-fication?... Peut-être d'une énergie (gr. *dynamis*, cf. Dynastie)?... Ayant un double nom („di-nomis") et une double naissance (roum. *dinastie*, cf. roum. *a naște*, naître)?... En effet, la Mère du Maître et Mètre, la Reine (cf. *Ré*, le Soleil) de la Mesure – Golia – est „nue" (cf. roum. *gol*, nu), non (roum. *nu*)? C'est Elle qui va te faire souffrir de la Soif de Soi si Tu „bois" le Bois de la langue.

**29**. Il est bien possible que ce sont des „motifs" bien personnels qui ne se traduisent pas par des „mots" qui sont à l'origine de nos investigations théoriques, de nos recherches sur l'être et sur le „moi", et pas seulement cette peur de la „mort" qui depuis Socrate-Platon des désigne comme le mobile de toute la philosophie. Si cela est vrai, Jung a bien raison: l'exercice de la pensée a un tenant inconscient, autrement dit, et sans être sophiste, la philosophie même n'est autre chose que l'exercice de l'inconscient.

**30**. Au „premier degré". Car, réflexion faite, tout penseur honnête doit se poser la question à partir d'un moment: Qu'est-ce qui me pousse à penser? Puisque les pensées abstraites n'arrivent pas „comme ça", „tombées du ciel"; elles sont les résultats, les effets de la volonté soutenue du penseur. Qu'elles soient des intuitions ou des jugements tout faits, peu importe:

ils ont tous en commun le fait qu'ils transcendent l'être journalier qui les profère.

**31**. Il y a donc d'une part une certaine banalité humaine qui s'érige, par conséquent, en une condition *sine qua non* de la réflexion, une sorte de point de départ, une sorte d'aérodrome bien terrestre qui permettre les vols des appareils les plus sophistiqués, puis, de l'autre, il y a ce caractère de complexité, ce caractère lourd et difficile de la philosophie profesionnelle qui fait redouter celle-ci aux yeux des „profanes", ce caractère abstrait, „surhumain" qui est presque devenu une sorte de nature extérieure de cet art et de cette science se vantant d'être l'Amour de la Sagesse. Deux attributs bien contradictoires, même si on désigne l'un comme cause et l'autre comme but: il n'empêche qu'une sorte d'opposition radicale se trouvera aux premières poussées de cet Arbre de la Science dont parlait Lull représentant le Savoir humain

**32**. Vivre ses contradictions, accepter sans appel ses natures paradoxales, c'est d'être définitivement vaicu et trompé par les apparences qui nous posent et imposent nécessairement des barrières, des frontières à la première vue forcément insurmontables, infranchissables, des véritables cages en verre d'où, semble-t-il, il n'y a aucun issu. Mais je ne dois pas traîner avec moi partout ce lourd fardeau fait des luttes continues, cette terrible charge idéatique toute chargée de tous les éclairs métaphysiques qui éclatent à chargée de tous. Je dois pas céder. Nous ne devons pas procéder à la manière d'un Hegel: Gabriel Marcel et nos autres amis nous ont bien prévenus: il faut aller plutôt au clair, à savoir „au propre" ses propres idées, s'il y a en a.

**33**. On peut appeler ça „intégrisme métaphysique" ou „réarmement philosophique", ce ne sont pas les noms qui

comptent, mais les faits qui finalement peut-être vont-ils se trouver faits: autrement dit, ce n'est pas la lutte, le combat qui est important, mais le „Tri" et le Triomphe.

**34**. En effet, c'est seulement celui-ci qui peut donner une finalité rétroactive à tout effort. Il est vrai que mesurer la joute en fonction du triomphe peut nous paraître une attitude bien parpaillotte. Mais la prédestination va nous fournir encore beaucoup de surprises. Pas seulement par le fait qu'elle remonte à une tradition quasi-gnostique de toute une méthodologie de la réflexion, mais aussi par sa vérité intrinsèque, par sa présence au milieu de ce qui est humain.

**35**. Mais cela, c'est une autre histoire déjà: nous sommes pas ici, pour récrire „l'histoire" de la pensée. Encore que, ce terme d' „histoire" reste à préciser, puisque, si on passe au-dessus, cela signifierait que nous avons accepté sans aucune autre remarque les notions canoniques de la langue philosophique, ce qui n'est pas le cas. Et bien, je suis à l'œuvre d'écrire ses lignes, et toi de les lire, c.-à-d. qu'il y a „quelque chose" qui „n'y va pas". Nous avons perpétuellement un manque: tous les bouquins que nous avons lus, avalés, mâchés, appris ne nous ont pas satisfaits, voire et bref, ils ont carrément menti et ils étaient tous „nus" et nuls.

**36**. Le „cible" proposé de ce livre-ci reste naturelement bien ambitieux et, pour le moment, il ne reste qu'une promesse. Mais tout livre vraiment „inspiré", à savoir intériorisé dans la moindre mesure par son lecteur, doit commencer par une promesse, par une „invocation", par un „zèle" que de notre part nous imaginons de la manière suivante:

**ZZZZZZZZ**

**ZZZZZZZZ**

**ZZZZZZZZ**

**ZZZZZZZZ**

**EEEEEEEE**

**EEEEEEEE**

**EEEEEEEE**

**EEEEEEEE**

**UUUUUUU**

**UUUUUUU**

**UUUUUUU**

**UUUUUUU**

**SSSSSSSSS**

**SSSSSSSSS**

**SSSSSSSSS**

**SSSSSSSSS**

**!**

**37**. Après cette invocation, plus précisément après cette lecture de l'écriture „rituelle", après cette invocation qui n'était du tout une simple figure de „rhétorique", mais plutôt une véritable graphie qui se dessine en filigrane, examinons quelles sont nos chances rétrospectives de s'identifier avec „l'Aimant" de ce Cantique des Cantiques qui est *Déclin & Déclic*.

**38**. L'Aimé, c'est bien clair, c'est le moi: il détient le rôle principal, il est le héros de notre épaisse épopée.

**39**. Mais le grand changement imminent, c'est justement une sorte de réanimation de l'Aimé, sa transmutation en Aimant élémentaire, une espace de nécessité vitale et triviale, une sorte de soif et de faim pour ainsi dire métaphysiques, une motivation strictement alimentaire dans la perspective des mots nourrissants et mûrs qui sont l'apanage et l'apnée des ces Noyés, ce ces „Ratons laveurs" ratés et tarés qui sommes nous: l'Auteur Autosuffisant et Le Lecteur électeur et éligible parmi tant d'Autres !

**40**.... Jamais j'aimerai pas d'aut' que toi... voilà ce que me „souffle" à l'oreille Elle, l'Aimée prêtant serment de fidélité pour aujourd'hui et toujours. Mais ses sentiments ne me touchent pas. Ils sont menteurs. Humbles et Humains. Animés par la Fausseté du Fosse. En effet, elle n'est qu'une „Fauchée". C'est pour ça qu'Elle est Fâchée. Fichue Gamine !

**41**. En „vain" tu essaies de me serrer dans des bras. Sois pas „vénale". Te „vantes" pas avec ton Ventre. L'amour que tu me portes a une autre Caution. Il est d'un autre Cosmos. D'un autre Corps Conique. D'un autre Chronologie. D'une autre Couronne. Et d'une autre Cour. Et d'un autre Cœur. D'un autre Ciel enfin !

Malgré toutes les réminiscences auto- et biographiques, mes désirs et mes „joyes" m'ont il y a longtemps „déserté" et depuis lors ils sont déjà „déchirés", chiffonnés et „déchiffrés" par les cryptologues bien mis en garde et „critiques" de ce mystérieux écrit.

**42**. Tout de même, il restera la question de la mystique. A savoir s'il existe bien dans l'alternance du lyrisme et de la réflexion une certaine rythmique. S'ils sont vraiment des faits réels dont on participe au cours de l'art de lier et de lire. Ou bien, au contraire, si tout cela n'est que effet de relai, de transmission. Et peut-être que tout le bazar n'est que le terrain d'un „terminus" fatal, d'un catafalque final. Focal.

**43**. Indubitablement, il y a une certaine communion mentale au cours de la lecture entre les entités mystiques: l'Officiant du rite, l'Auteur et le Participant à la cérémonie, à savoir le Lecteur, ces deux derniers formant un ensemble subissant le choc des apparitions. Mais ce genre de communion entre le bloc Auteur + Lecteur, agissant en tant que „Sujet & Objet", invoqué, créé et concrétisé par l'écriture, est-ce de ce monde? Autrement dit: la fameuse „monade" de plus ou moins enflammée de Leibnitz n'est-elle pas, par hasard, le Mental même, tout court, du Monde**?** Mon mental… ma monade… mon monde**?**

**44**. Evidemment, tout ce „monologue" est d'une certaine manière un véritable Monument du Moment, Mon „Monu-Ment" érigé à la Mémoire du Moment, à la „mémoire" mimétique de cette séquence „sèche" du Temps par laquelle le Mental se trouve „Môme".

**45**. Mais dans cette optique à peu près, topologique, dans une certaine thématique pour ainsi dire „mantique" du temps, le *Moi* même n'est autre que *Môme*, Enfants des „Enfers", un

„*Mets*" mystique sur la table du Pain Panthéistique et sur celle du Vin de l'Avenir: Sanctus Heraclitus dixit.

*

* * *

* * * * *

* * *

*

**46**. Je vais vous dire tout d'un jet. Je vais vous raconter tout. Toute la salade. Toute cette sale histoire. Qui se tient solidement d'un bout à l'autre. Qui a deux directions de lecture: une, horizontale et l'autre, en profondeur. Qui tient du genre de l'autoconfession. Je vais refaire „l'histoire". Cette histoire. Mon histoire. En effet, je crée l'histologie de l'Histoire. Sa Tissue. Avec Satisfaction. La voici.

**47**. Il faudrait naturellement que je donne des données bien authentiques qui puissent s'autodéfendre et se tenir debout. Il faudrait que je vous fasse sentir des scènes vécues, que je vous fasse éclater devant vos yeux des images divines. Mais vos deux yeux sont incapables, hélas, de remonter le fil des éclairs séculaires et depuis lors sécularisés et se retrouver par exemple à la Cène: je dois me rendre compte que mes yeux ne sont que des jeux inutiles destinés à me faire croire en ma propre destitution.

**48**. Mais ce ne sont point les vécus quotidiens qui comptent. Dans le vécu on est toujours vaincu. C'est là-bas que

germent les vices viscéraux et les vices évités. L'important ce n'est pas le vécu que l'on évacue et qui nous évacue sans cesse, mais ce qui se trouve en deçà du vécu, de front avec lui, juste devant lui, mais toutefois vers nous.

**49**. Il est vrai que cette description obscure et en quelque manière énigmatique ne peut nous offrir que la moitié de cet état de plus au moins „léthargique" que l'on qualifie de l'être et que tout effort ne saurait restituer en un tout des restes dispersés, scindés et jetés dans toutes les parts de ce Point initial d'où partent toutes mesures et Poids de ce „Poingt" qui les ramasse toutes, de ce Pont qui nous réunit nous tous, de cette Poix d'où personne ne peut s'en séparer et percer les murs de sa coquille, de son Œuf de serpent, à savoir déciller l'Œil du penseur.

**50**. Tout de même, moi, je sais que cette *moitié* mystérieuse et mystique existe bel et bien. Elle est autre que moi: elle est autonome. C'est un autre être. Le nôtre notamment. Et qui me complète automatiquement. Et qui forcément peut me combler. De plus: il peut me mimer. M'imiter. Avec des mythes. Avec des miroirs. Avec des miracles.

**51**. Il ne s'agit pas seulement d'une sorte de microphilologie de l'être. Ça porte la „marque" d'un macrocosme aussi. Il est vrai de même que tout cela est sous le signe de Mercure, mais ce dernier n'est-il pas la personnification, le symbole, le „masque" d'une sorte de métamorphose formelle et métrique aussi? Autrement: Marie n'est-elle pas la Forme informe devenue informée (cf. *Annonciation*), l'affreuse Aphrodite refroidie, rendue frigide et frite en Phrygie et devenue Fumée et Femme? Elle, la Fameuse? Dont on a Faim. Dont on Doute pas.

**52**. Avant d'épingler l'égo, il faut passer l'éponge sur notre visage „nocturne", sur notre „neutralité" négative; autrement dit sur notre „nautonier" aux oboles obligées.

**53**. Notre épopée doit nécessairement s'engager dans une lutte sans merci contre Caron, si „charitable", si „charnel" pour tous ceux qui nous sont et nous paraissent très, à savoir: „trois" fois „chers" et sans pareils.

**54**. Nous devons donc dégainer nos épées pour pouvoir „épaissir" et „aiguiser" l'égo.

**55**. C'est la loi des lentilles, des lames & des foyers: il s'agit en effet d'équilibrer le plus précisément possible les distances focales et d'amincir le moi à la dimension d'une âme, *amen*.

**56**. Nous devons Animer l'âme tout en le diminuant en étendue, même si cela équivaut à un certain resserrement des „étaux" de l'étant.

**57**. L'animation est une action périlleuse: le feu de la foi peut facilement se perdre, de même que la force du foie en une acné.

**58**. On doit donc cheminer fort attentivement sur ce sentier étroit, sur ce couloir mirobolant parsemé des obstacles, des écueils, des ennemis et des embuscades inattendues, il faut, pour ainsi dire, que je me tamise entre les parois de ces phrases souvent lapidaires et parfois labyrinthiques.

**59**. Tout lié comme je suis, je dois avancer sans arrêt sur cette ligne blanche et vide, emblème de ma forme et de mes morceaux.

**60**. Voici et voilà le moule de ma vie et de ma mort. Et là-dedans des vils vices et des vieilles vis rouillées mais voilées: des vouivres et des cerfs volants. Le portail se refermait avec le bruit de ces mots, bref, en quelque sorte brusquement, et il est tout à

fait normal si le lecteur se trouve scandalisé, voire brutalisé lorsqu'il apprend que signifie „lire entre les mots", à savoir scander, à la manière des skaldes des Scandinaves, les sagas de la sagacité en fin de compte agaçante.

**61**. Car point de retour pour cette lecture; tu peux pas rebrousser chemin; à la limite, par un artifice de ton guide, en l'occurrence l'écrivain, tu peux percer quelques secrets du changement de sens. A la limite tu peux changer de direction, mais cette lecture persiste toujours autour d'une spirale, auréolée par sa luisance à Lui, celui de l'auteur autonome.

**62**. Ainsi persisteras-tu sans cesse dans le second sens, sans pouvoir accéder, s'élever à son sens, au Premier Principe, au sens de son soi.

**63**. Car la route vers l'au delà du texte passe forcément par le moyen d'un voyage, autrement dit: le moi du spectateur tout en se détachant de son état de spectateur, donc en abandonnant son rôle de spectre, doit prendre son vol, violant de cette sorte les lois imposées au plaisir esthétique et à la condition terrestre.

**64**. Il doit donc voler tout d'abord au-dessus du texte, puis à travers celui-ci. A savoir il doit s'identifier (4) au texte à un tel point que celui-ci cesse finalement d'exister en tant qu'entrave: je dois tellement fusionner avec ce qui m'est présenté qu'en effet j'arrive à rédiger moi-même mon histoire et en celle-ci moi-même. L'expression linguistique de ce phénomène aboutit naturellement aux tautologies apparentes, mais pour un esprit de bon sens il est évident qu'il ne s'agit ici des relations faussées dans le domaine de la logique, mais plutôt des entrelacs existentiels qui d'une part sont avant, et de l'autre après la logique.

**65**. Bref, toute cette question de vol, toute cette vue de vol d'oiseau n'est qu'une preuve de volonté. Il faut donc se hisser. Là-haut. Oser. Et toucher l'os. Pis, i' faut le casser. Ô,... S.O.S.! crierait notre moi angoissé, mais au lieu de cribler nos cœurs (5), Tu dois faire „pourrir" la peur, me purifier, faire passer mon moi, cette fois-ci tout *moite*, par le purgatoire „pyramidal", celui du feu.

**66**. Notre pyrotechnie doit utiliser la route atlante: elle doit se servir de son cerveau et appliquer l'astuce astrale, et, somme toute, de faire devenir âtre et autre.

**67**. Autrement dit: je dois m'incinérer ici, sans faire trop de bruit, ici entre les lignes. Il y a, bien sûr, d'autres moyens de sauvetage: Emmanuel m'a enseigné l'art de Diane (6) et comment chasser loin de moi ces sept sceptres sceptiques qui nous scindent ...

**68**. Je peux donc m'immerger dans le „mot", car il est au fond mon „moi". On peut donc se confondre avec et dans la lettre, se sanctifier par elle; finalement toute lettre est un être, toutes proportions et échelles gardées.

**69**. Dans ce cas-ci, il faut être poète, savoir mettre les points sur les i et savoir le métier sacré de la Pythie. Mon expérience, celle du moi lecteur n'exclue donc pas une lecture en profondeur: même, c'est son point de start. Mais je ne dois pas oublier d'avoir devant mes yeux le but des buts qui est le bout de ce voyage début: je dois me lier, je dois m'allier, m'améliorer sur les mamelles maternelles de l'Amour portant son âme amère en guise d'armure hermétiquement harmonieuse...

**70**. Somme tout, je suis en ma propre poursuite. Il faut que j'élabore donc une stratégie personnelle pour échapper de ce cercle vicieux qui ne fait que je remporte des victoires sur des victoires. Il faut que je me dévitalise. Il faut donc une déracination draconienne, une sorte de „déradiculisation" sans tomber d'ailleurs dans le „ridicule", une sorte de „dédraculisation" de ce Radis irradiant qui se manifeste comme la rectitude ratiocinante de la Raison rythmée et maintenant à ma risée.

**71**. Dis dédouble sans discontinuité son discours, ainsi, chaque mot n'est-il que la moitié du Tout (qui ne fait en effet que de se laisser trier et qui, malgré tout, n'a pas arrêté son art de se taire). Le Diable est double, plus précisément, il est le double, le Douteux Double, tandis que Dieu est l'abolition de cette duplicité qui nous en rend dupes.

**72**. Tu dois faire donc une incision sur ce „corbillard" qui s'appelle corps, corroboré par la corruption, comme m'a signalé Isidore de Séville (7).

**73**. Tu dois donc décider. Te décider. Me décimer. M'offrir en sacrifice secret. Et sanglant. Et saignant, non pas à pointe. C'est seulement comme ça que je laisse trace, que je devienne signe. Il faut offrir son sein à son ennemi. A son Ami, qui, par cela, n'est plus sa moitié, mais son tout amnésié, créé à son gré.

**74**. Le „moignon" du moi, même s'il a été très „mignon" dans son infirmité infernale, va se métamorphoser à l'instant même en un „mythe" en véritable „mutation", en *un vrai dialogue des* Muets où auteur et auditeur se soudent *par consentement*, „mutuellement", si on veut. A cette fin, par exemple, au coin du mot „consentement" (voir plus haut), on va tourner à gauche, et comme cela, on va remonter notre

itinéraire par un chemin libre, par les blancs. Pour le moment, on va se fixer entre le mot „par” et entre le mot „consentement”. Tu vois ce lieu? Moi, si. C’est un splendide palais cette plane bouchée d’air, regarde maintenant la ligne „un vrai dialogue des”. C’est par là que tu dois faire ton Trou. Ton Tout. T’as plusieurs possibilités de démarrage. T’as plusieurs tours. Mais je te dis pas quelle est la voie que toi, tu dois prendre. C’est Toi qui dois trancher. C’est ton affreuse affaire. Car *mutatis mutandis*: tu joues avec ta tête :

. . . . . .  . . . . . .
. . . . . .  . . . . . .
. . . . .  . . . . .
. . . .  . . . .
. . .  . . .
. .  . .
. . .  . . .
. . . .  . . . .
. . . . .  . . . . .
. . . . . .  . . . . . .
. . . . . .  . . . . . .

**75**. Sans me perdre dans ce labyrinthe où tu t’es engagé, je fonce directement sur ce couloir qui est resté complètement désertique, entre les du texte parcouru, testé et exploré. C’est le

couloir du décollage. Je prends mon vol, tel est mon désir et vouloir. Je sors mes ailes laissées par mes aïeuls. Je vole sans moteur, sans mot. Planeur en plein air. Ça, c'était toujours mon plan. Mais cela il faut toujours garder secrètement. Il lui faut trouver une plaque. Autrement la plante se fane. Devient orpheline. Voire veuve. Et l'implante prend pas. Tu pourras plus faire la paire, le Parrain et le Père de Dis, je te dis, ce jeudi, moi, *iudex*, juge jovial au joug de I.O.M. (8).

**76**. Nous voilà déjà à l'autre porte. L'espace s'élargissant nous donne l'illusion illuminative de la paix & d'la joie. Mais, en effet, tout ça n'est que la luxation de la lumière lunaire. Fais gaffe donc. Tu suis de nouveau le texte. Je t'ai eu. Nom-de-Dieu, nom-de-Dieu, nom-de-Dieu, ne lâche pas ta voie, ne sois pas lâche. Ouvre-toi. Œuvre. Sois pas l'empereur de la peur, mais empare-toi de ce qui te paraît le plus difficile. Force. Toi, t'es entre les lignes. Découvre-toi. Trouve ta route. Accroche-toi. Roule.

**77**. Il fait partie de la nature paradoxale de ce „monde" (dont l'appellation reste encore à préciser) qu'une chose aujourd'hui aussi accessible que l'écriture – le codage de l'être par des signes traditionnels – n'appartient pas à la manifestation quotidienne de l'être. L'être parle en tant que Logos révélé, mais en aucun cas ne parle en écrivant; il s'articule comme **vive voix**, et non pas en tant que **lettre morte;** la lettre est en effet la mortification, la croûte, la forme sèche et vide de l'être, et ici, il s'agit évidemment de la lettre **écrite,** fixée, figée. Pour être au „beau" milieu de l'être, l'homme doit faire abstraction de la parole pervertie en lettre morte, il doit revenir à cette Perle Perdue qui ne rend pas l'être double et paire, mais qui ramène la recherche égarée au noyau du Co-Quille-age, donc à l'intérieur de celui-ci.

**78**. Certes, cette méthode de retour n'est pas forcément psychologique, ni même pas mystique. Il est question à vrai dire d'une tactique mentale, donc d'une approche plutôt héroïque que humaine des phénomènes. Le combat de l'être débute par le siège du château de la Perle, hissé au Montagne du Mot. Tous les genres d'armes sont et peuvent être mobilisés pour cet assaut décisif: les Pétards de la poésie, les canons Lourds de la lyre, les Fantassins de la fantaisie, les chevaux de la Cabale, les Propositions de la prose, les Armes et les Dames du drame, les Traîtres du théâtre, les Espions espiègles de l'esprit, les Maître de la mythologie, les Mystes de la musique, les Arches de l'architecture, et ainsi de suite, tout est bon pour **assiéger** et finalement pour prendre ce fameux Château, pour avoir cette célèbrement céleste Perle, la Parole, dont la Porte est pour toujours Perdue, si c'est vrai... La Porte d'entrée, la Porte de Sortie, tout est Perdu, on ne peut ni rentrer, ni **partir** d'ici, on est pour ainsi dire **cloués** à cette place, emprisonnés à ce lieu, encloître dans la colle et la glue de cette languissante langue, qui, en guise d'une linge, nous serre, nous enveloppe, nous sertit et nous alongit dans les angles de son Voile, nous, Procustes prostitués au lit de la Lettre.

**79**. Cet enclos a bien sûr ses propres clés, il reste encore de les trouver, puis de les mettre exactement au trou de la serrure, du verrou, afin que cette vérité tant recherchée devienne réalité échappée, libérée de nouveau de son lit, pour qu'elle soit réalité „re-a-lit-ée".

**80**. Il est également vrai que la vérité en question est précisément à l'envers de ce que la réalité semble nous proposer, mais le principal danger consiste pas autant dans une

méconnaissance de la vérité, mais plutôt dans la possibilité d'un échec qui peut changer la réalité re?alitée en une réalité ratée. Comme il s'agit ici en effet d'une véritable nouvelle **optique** de l'être, il est évident que la moindre mouvement du moi peut changer sensiblement toute cette recherche intime qui est forcément mentale et mythique; 'quel chantier, s'exclamera-t-on alors, c'est le chaos!'; d'où l'extrême importance de la volonté et de l'option personnelle dans les opérations sonores, autrement dit, vocales, de la Parole.

**81**. Mais procédons plutôt par la méthode négative. En effet c'est seulement par cette voie détournée que, je peux découvrir la vraie nature de la voix. On va donc tracer un carré carrément magique, car inhabituel, un plein milieu du texte, on va ouvrir le texte, on va trouver ce fameux Trou dont on parle par allusion. Autrement dit: nous déshabillions l'être, nous dévoilons le monde, et celui qui ne voit ici que du blanc et du vide, c'ui ci n'a rien compris, il n'a compris, pigé et piégé le Rien. Celui-ci peut avouer qu'il est aveugle, qu'il perçoit pas les rayons du Rien, ces rayons que l'on essaye en vain de recouvrir par la texture de nos phrases.

**82**. Comme un observateur bien avisé peut saisir, le rayonnement en question se trouve derrière notre texte, il est pour ainsi dire en bas de chaque lettre, de chaque mot, de chaque proposition; la lumière vient d'en bas et les lettres ne sont que des **ombres**, des négatives magnétiques qui se dessinent en tant que des lignes de force à la surface, sur ce plan qui s'interpose entre nous et la réalité se trouvant au-delà. Dans ce contexte, il est évident que le texte n'est qu'une image partielle de la réalité qui se trouve derrière le masque des formes morphologiques et que les phrases de ces „pharisiens"

que nous sommes, ne sont que des loques d'une certaine loquacité logique toute muette vouée à se métamorphoser dans les monstres des mots.

**83**. Le texte est, somme toute, un rideau qui sépare l'objet du sujet, le monde d'avec le moi, mon moi d'avec mon „je".

**84**. Expulsé, jeté en dehors du monde – de l'autre monde qui se trouve derrière le grillage de la perception matérialisée ici en tant que parole et écriture – je suis véritablement un su-jet, un *sous*-je qui ne fait que de suivre les traces imprimées d'avance, d'un prime abord ...

**85**. Je suis exactement ce que tu es de l'autre côté du miroir. Je pourrais dire que t'es, tu es ma moitié „tuée", mon paire perdue ou mon tierce, si je me considère comme dualité au niveau d'une mémoire unitive *moi-tu*. Toi: ma moitié „tuée" par le gel de la glace, celle-ci tissée par les *je* d'une symétrie dont l'axe est justement l'action textuelle ici présente en sa plénitude et fixée en **plan**. Mais cet axe, cette ligne de partage qui relie et départage en même temps, ne se résume qu'à l'écriture: tout geste et toute forme ne font que de participer au vaste plan de la manifestation, que de s'inserrer au domaine du monde, à savoir au domaine de la providence qui en tant que Dôme appelé aussi Jérusalem Céleste et qui en guise de Dame nommée de même Âme  et Sœur des Cieux, domine les images souvent „extatique" de l'existence en les enchaînant les unes après les autres sous les apparences d'un „sort", en les dissimulant avec adresse en „destin".

**86**. En effet, c'est exactement ça ton destin: apparaître en pleine lumière, à et dans cette fenêtre, dans ce carré magique que l'on a tracé tout à l'heure. Dans ce cas, le destinataire de ton

destin, c'est moi, et par conséquent je contemple ton image en un acte de piété. Que tu sois „Diane" ou „Carole", cela revient finalement au même, mais ton apparition est un véritable miracle, tu personnifies la Lumière qui est Toi, Toi qui es cette Lumière, une lumière un peu ternie, un peu cassée, engagée dans une chute, mais Lumière – et trois fois Lumière – tout de même !

**87**. Et maintenant laissons que L'Image de la Lumière s'imprime en nous, que ton „toile" s'imprime en toi, ton „étoile", en toi, mon ami. Car l'ami de ton ami est mon ami. Car on est tous les amis de la Mie animée. Fais pas cette mine. Jamais Deux sans Toi.

**88**. Qui sait dire aujourd'hui la Vérité rêvée? Qui l'**OSE** encore? Qui peut enlever ou déchirer, **SIRE**, la couette banale de ses propres préjugés, cet angélique, dangereux et vil voile d'**ISIS**? Qui peut se libérer violemment comme Liber, comme Bacchus, comme notre Bague-Badge-Bagage intérieurs régis par la Belliqueuse Bile, les Doubles Billes, Labiles, les Deux Balles basses divines, les *i Bis* – et les Vices? Qui est encore capable d'éprouver cette Belle Ivresse? De rouvrir le Trou Etroit de l'être – la TETE – et l'Abîme habilement bouché, le Puits abîmé? Et de ne boucler la Bouche de la Pythie au bûcher **?**

**89**. Voici la Spirale, la spirale spirituelle de l'Esprit et de l'Espérance, la spiritueuse, la Serpoyante qui plane au-Dessus de notre Planète plainement plate et plane dont nous ignorons les Angles et les Plans. Et voici notre ● fixe, le Pont Pondu et Pendu entre les quatre cadres de notre ci-présent Dragon qui est le Cadran Cardinal de la corde cardiaque, Le Cœur. Le cercle cherché du Chœur. La cure du cœur. L'amère cure. Le chœur des cordes vocales. Bucales. Du Bouc. Celui du Bouc Cubique. Celui du Bout et du Début :

o o o o o o o o o o o o o o o o o o o

o o o o o o o o o o o o o o o o o o o

o o o o o o . . . . . o o o o o o

o o o . . . . . o o o

o o o . . . . . o o o

o o o . . . . . o o o

o o o o o o . . . . . o o o o o o

o o o o o o o o o o o o o o o o o o o

o o o o o o o o o o o o o o o o o o o

**90**. Certes, je pourrais t'entretenir sur Hermès Trismégiste (disons les *Louanges de l'être suprême et éloge du roi*, in: *Hermès Trismégiste*, Traduction complète par Luis Ménard, Guy Trédaniel, Paris, 1983, pp. 297-300), mais la Quête est commencée. Le Philalèthe t'a fait remarquer déjà que Tu es entré dans l'Antre, celle de tes ancêtres: „Je pourrais, à ce sujet, citer tous les Philosophes; mais je n'ai pas besoin de témoins, puisque moi-même je suis en Philosophe Adepte, et que j'écris avec plus de clarté qu'aucun autre n'a fait avant moi. Me croire cependant, on me désé approuvera qui voudra: que l'on me censure même si l'on peut, tout ce qu'on pourra m'opposer ne produira qu'une profonde ignorance" (cf.Philalèthe, *L'Entrée au Palais fermé du Roi*, in *Echinox*, 1992/1-2, p.14).

**91**. On essaie donc d'entrer dans l'Antre. Dans L'Antre de l'Etre. Dans l'Autre. Au château du chat. De la Chatte battue. De la Chatte Tabou. Celui de la Barbe Bleue. Tu as voyagé toute à

l'heure à travers un champ d'étoiles pour  me retrouver parmi ces toiles d'araignées célestes qui sont tes anciennes cocons, tes vieux corps rejetés. Tu as donc les signes et vu la Cygne et tes lettres et l'être des lettres. Tu as pris la physionomie de la fusion. De la Fusion par le Feu. Tu es devenu un feu Toi. Un feu Moi. Un faux Moi.

**92**. Après cela, certes tu t'es bien rendu compte que toutes ces lignes ne sont pas autres choses que les bandelettes de ton propre corps et du mien, en un mot, de notre Corps. Oui, tu raisonnes bien, Echo égoïste, t'es une bonne de résonance, ou, t'as bien oui, tu écoutes maintenant ta voix. Et vois la voie. Vas. Et vite. Et tout en suivant la voix heuristique d'Eurydice, évite l'accueil fatale des écueils. Et les dents denses des écureils. Et évite de léviter. Evite l'Ecu d'Eve. Le divin Ecu vide.

**93**. Le Fil sort du Fuseau comme le Fils à la suite d'une Fusion. Toi, Fils Prodigue, tu es de retour. C'est Toi qui doit subminer et faire sauter en l'air l'éthérique la momie de l'être et de la rendre terrestre. Sois mûr. Car tu es seul. Tu l'as toujours su. Même quand tu as sucé ton doigt. Et même quand tu as écouté tes disques. T'étais toujours seul. Même saoul, t'étais seul. Et sans un sou. Sous le soleil. Au sol. Au ras.

**94**. Même maintenant t'es seul. Seul avec ce texte? Seul avec moi. A travers mètres, kilomètres, mers, matières, maître et maîtresses, à travers la lignature de ces lignes et de ces lignes, à travers les langues et les anges, tu es avec moi, ton ange Gardien, ton roi. Je suis au-dessus de Moi.

# NOTES

*1. „[Manichée] suppose que les Ténèbres, sortant de leurs limites, allèrent faire la querre à la Lumière. Le Père, qui est le Dieu Bon, informé qu'elles s'étaient avancées jusqu'à ses terres, fit sortir de lui une Vertu, que Manichée appelle LA MERE DE LA VIE. Cette Vertu produsit à son tour LE PREMIER HOMME, et l'environna de cinq Eléments, qui sont, l'AIR, LE VENT, LA LUMIERE, L'EAU & LE FEU. Le premier Homme, étant équipé de la sorte, descendit, et vint combattre les Ténèbres. Mais les Princes des Ténèbres lui dévorèrent une Partie de son Armure, et cette partie est l'Ame. Ce fut alors que le Premier Homme se trouva dans une extrême peine. Il aurait me^me été en très grand danger, si le PERE n'eût exaucé ses Prières, et n'eût envoyer à son secours une seconde Vertu, qui est émanée de lui, et qui s'appelle l'ESPRIT VIVANT. Cet Esprit descendit du ciel, tendit la Main au Premier Homme, et le tira des Mains des Ténèbres. C'est depuis ce temps-là que l'Ame est demeurée ici bas; et c'est aussi en mémoire de cette délivrance, que les Manichéens toutes les fois qu'ils se rencontrent, se donnent la main droite, pour marquer, qu'ils sont délivrés des Ténèbres, dans lesquelles, disent-ils, sont toutes les autres Secrets. Ce fut alors que l'Esprit vivant créa le Monde, et que revêtu de trois autres Vertus, il descendit, enleva les Princes des Ténèbres, et les crucifia dans le Firmament, qui est son Corps, ou sa Sphère. Ensuite il créa les deux Luminaires, qui sont les restes de l'Ame, et ordonna au Firmament de rouler. Il créa enfin la Terre, et cela fit le nombre de huit. (...)*

*Lorsque le PERE VIVANT s'aperçut, que l'Ame était affligée et opprimée dans le Corps, comme il est plein de compassion et de*

*miséricorde, il envoya son cher FILS, tant pour sauver l'Ame que pout corriger et tenir dans le devoir l'Omophore (1). LE FILS étant venu prit le figure d'un Homme, et parut comme un véritable Homme, quoiqu'il ne le fût point en effet, ce qui fit croire, qu'il était né. Il dressa une certaine Machine, afin de transporter les Ames. C'est une ROUE, à laquelle douze seaux sont attachés, et que la Sphère fait tourner. Elle sert à puiser les Ames des morts, que le Soleil prend avec ses rayons, qu'il purifie, et qu'il remet à la Lune. Ce sont ces Ames, qui remplissent ce que nous appelons le disque de la Lune. Car Manichée dit, que le Soleil & la Lune sont des Navires, ou des Vaisseaux, qui transportent les Ames et que lorsque la Lune en est toute remplie, elles passent à l'Orient équinoctial. Le départ successif des Ames est la cause du Déclin de la Lune, qui est dans son Apocryse, ou dans un entier obscurcissement, lorsqu'il n'y en reste plus aucun. Elle se remplit ensuite de nouvelles Ames, par le moyen des seaux, qui les puisent, et s'en déchargent après cela de la manière que j'ai dit. Au reste Manichée assure, que toutes les Ames, et en général celles de tous les Animaux, qui se meuvent, participent de la substance du Père.*

*Quand la Lune a remis toutes les Ames, dont elle est chargée aux Eons du Père, elles demeurent dans LA COLONNE DE LA GLOIRE, qui est apellée L'AIR PARFAIT. Cet Air est une Colonne de Lumière, parce qu'elle est remplie d'Ames purifiées. Telle est la cause du salut des Ames: voici celle de la mort des Hommes."*

HISTOIRE CRITIQUE DE MANICHEE ET DU MANICHEISME; Par M. De Beausobre; A Amsterdam. Chez J. Frederic Bernard, MDCCXXXIV [1734], tome I, pp. 242-244. Bibliothèque Académique de Cluj, R 84270.

„Au dessus de la Terre est l'OMOPHORE, qui la porte sur ses Epaules.", idem, p. 243.

Si on prend vraiment au sérieux la nature „circulaire" du temps, il sera évident que les époques dites „révolutionaire"... reviennent.

Il s'agit ici en effet d'une „autre" vision du temps et de l'être que celle enseignée dans les établissements foyers où se transmets officiellement le savoir; cette fois-ci il s'agit d'une véritable philosophie „géometrique", „linéaire", „mythique" et „cyclique" qui transpose dans une dimension „transformatrice" et „sphérique" notre conception existentielle et historique.

Schelling, par endroit, a révélé la nature en quelque sorte paradoxale de cette métamorphose „dimensionelle" qui périodiquement „rétablit" un état semblable à la configuration initiale.

Même si cet état restauré, cette réalité „rétablie" n'est que l'image fidèle de la réalité originelle, l'apport heuristique sera remarquable. C'est-à-dire les paradigmes devient des modèles opérants de l'histoire.

Le présent devient „mesurable" et „calculable" à partir du passé, et celui-ci retourne en force „comme" présent.

Ainsi, les trois désignations (*passé, présent, avenir*) ne sont-elles que les facettes linguistiques d'un seul et même phénomène ontologique qui ne se „divise" pas, mais qui „devient" un Tout en „tournant"...

Car les *mots* mêmes ne sont que des *motus*, des mouvements: il va de soi que la langue ne concrétise que des *angles* de vue de cet ensemble. En elle, c'est le même mouvement qui se divise, qui relie le tout; ainsi le mot n'est-il autre qu'une unité

ou le *motus*, le Mouvement universel exprimé une part, une particularité de lui-même *mat*-hé-*mat*-hi-que.

D'où l'importance du genre „épique" dans „tous les temps".

A travers les contes, les légendes, les récits, les „histoires" ce sont les „époques" qui se réactualisent et les „épopées" se profèrent, comme tout l'art, en *aoriste*, car, somme toute, elles ne sont seulement les „chroniques" de Cronos, mais aussi prophéties d'un „fatal" Futur ...

C'est la même chose pour les dieux antiques.

Ils sont toujours là: dans le flux chronologique (autrement dit: „coronaire") nous ne pouvons pas parler d'un réel passé; le passé n'est qu'une pieuse mystification qui doit sa vitalité à une conception linéaire de l'histoire. Mais ce qui nous a forcement échappé si on n'a pas eu une certaine prise de conscience, c'est que ces divinités antiques sont des divisions de l'*ens*, de l'être, de véritables entités ontiques.

Nous ne pouvons nullement parler donc de leur mort à la manière d'un Nietzsche ou d'un Sartre. La célèbre phrase déclarative a d'ailleurs une suite moins connue imbriquée dans la logique même de l'énoncé: „Le Grand Pan est mort" est nécessairement complété par un „Vive le Grand Pan!" exclamatif.

La mythologie „antique" contient, entre autres, sa propre clef. Ce n'est pas un hasard, si nous avons douze dieux *consentants* et donc *complices*. Car n'oublions pas les douze heures de la montre forment un Cercle. C'est cela leur *morphé*, leur forme, le Cercle de leur métamorphose. A savoir le cadavre mystique d'un sacrifice perpétuel.

„(...) la matière possède toujours le pouvoir de se rapprocher de l'état primitif où elle cesse d'être matière et de s'y installer d'une façon définitive, bien que cela exige un processus bien plus complique  et plus lent", écrit Schelling dans Les Âges du Monde (Traduction de S. Jankélévitch, Aubier, 1949, p. 113) et il y ajoute: „Celui qui a plus ou moins l'habitude de contempler les objets de la nature par l'œil de l'esprit sait bien que c'est l'image spirituelle qui forme la partie vraiment vivante de ce qui est de volume et de poids, de ce qui est, pour ainsi dire le vase, le milieu phénoménal de cette image. Toujours prêt à s'échapper, mais toujours maintenu, cet être insaisissable et pourtant présent, auquel toutes les choses doivent leur charme, leur éclat et leur apparence de vie, est à la fois ce qui est le plus manifeste et le plus caché." (*Ibid.*)

Il est bien possible que *„cet être insaisissable et pourtant présent"*, dont parle Schelling, n'est personne d'autre que Saturne ou Kronos.

Car:

„Cet être céleste en apparaissant sur la terre était en exil, était caché, *latebat*. Son nom terrestre, Saturne, n'est autre chose que *sator*, le semeur, *sata*, les semailles. Une fois sa mission accomplie, il se réabsorbe dans l'essence divine, il retourne aux cieux, il redevient invisible, et se prolonge seulement par une suite de successeurs humains, ses disciples, ses apôtres et ses imitateurs. (...) Les épithètes usuelles de Saturne sont celles de Titan, d'*Ancyclômatis* (à esprit recourbé), allusion à la tranchante harpe et à finesse, de Protagone ou premier-né.", précise la *Biographie Universelle, ancienne et*

*moderne. Mythologie*, tome 55, L.-G.-Michaud, Paris, 1832, pp. 426-427.

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que Saturne „de bonne heure fut exclus de la liste des dieux olympiques (...) en Grèce." (Ibid.)

Isidore de Séville confirme cette description:

„Saturnus origo deorum et totius posteritatis a paganis designatur. Hunc latini a satu appelatum ferunt. quasi ad ipsum satio omnium pertineat rerum. vel a temporis longitudine [qp] saturentur annis. Unde & eum greci cronos nomen habere dicunt, id est tempus [q] filios suos fert [ur] devorasse.hoc e.annos qs tempus pducerit in se revoluit.vel eo q semina unde oriunt[ur] ite[mque] redeu[n]t."

In: Registrum in libros etymologiaru[m] sancti ISIDORI HISPALENSIS epsiscopi. De Diis gentium, Liber VIII, cap. XI, p. 42, Bibliothèque Académique de Cluj, INC.C.60.

Peut-être n'est-ce pas du pur hasard que les chants d'Ossian aient été si occultés; une des armes les plus efficaces de la mystification partout présente est de *présenter* le vrai en tant que faux (cf. l'affaire Ossian; selon cette „contre-méthode" philologique, le *Kalevala* serait une mystification commise par Elias Lonnröt). Mais écoutons plutôt Ossian „en personne":

« L'ombre à peine voilé les cieux:
Des temps évanouis la splendeur éclipsée
Se retrace dans ma pensée,
Et m'inspire des chants dignes de mes aïeux. »

In: *OSSIAN, Poésies galliques en vers français par Baour-Lormian*. A Paris, De L'Imprimerie de P. Didot L'Aîné, au Louvre, Galeries, n° 3, Au IX, p. 19, *Hymne du Soir*.

L'inspiration en guise d'évocation a une force créatrice „postmonitrice": elle remonte de fait à cette „*lux primigenia*" dont parle Alstedius au sujet des principes du ciel:

„Principia coeli quae? Materia est lux primigenia: forme est anonyma."

In: Johannis-Henrici ALSTEDI, *Encyclopedia*. Septem tomis distincta. Physica. Herbornae Nassoviorum, Anno M.DDC.XXX (1730), p. 32.

Même si le „moteur", la „matrice" est définissable en tant que „luisance" et la lumière peut se présenter comme matrice, l'animation à l'intérieure du moteur, l'âme, l'*anima* de cet ensemble, l'âme formateur, ou tout court, la „forme" restera *anonyme*.

Selon Ennius, les *dii consentes,* les douze dieux „consentants" sont les suivants :

Iuno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Mars,

Mercurius, Iovi, Neptunus, Vulcanus, Apollo.

Les six premières sont des déesses :

I. IUNO
II. VESTA
III. MINERVA
IV. CERES
V. DIANA
VI. VENUS

Les six suivants sont des dieux :

VII. MARS
VIII. MERCURIUS
IX. IOVI
X. NEPTUNUS
XI. VULCANUS
XII. APOLLO

Cf. *Mithologia, seu Fabulosa Deorum gentilium. De Diis consentibus*. Vindobonae, 1778, p. 6.

Cinq (six) de ces douze divinités sont progénitures de Saturne.

„Ex Saturnno & Ope, Vesta, Ceres, Juno, Jupiter, Pluto, Neptunus", précise Hyginus.

In: *C. Julii Hygini, Augusti Liberti, Fabularum Liber*. In: *Mythographi Latini.* Thomas Munckerus omnes ex libris MSS. partim, partim conjecturis verisimilibus emendavit (...) Amstelodami, Ex Officina Joannis a Someren. A. C. MDCLXXXI (1681), p. 8.

La sixième, Pluto ne fait pas partie des dieux consentants.

Six divinités sont les prolongements de Deux entités fonctionnant comme des „pôles" parmi les Douze, Iovi et Iuno :

„Ex Dione & Jove, Venus."
„Ex Iove et Junone, Mars."
„Ex Jovis capete, Minerva."
„Ex Junone sine patre, Vulcanus."
„Ex Jove et Maja, Mercurius."

„Ex Jove et Latona, Apollo et Diana."
(*Idem*, pp. 9-10.)

À noter que les „Gémeaux" (*Apollo & Diane)* constituent une seule unité.

La circularité du Douze n'est pas un secret:

„Hi duodeci Dij, praesidere credebantur, duodecim Mensibus, singuli singulis; Januario Juno, Februario Neptunus, Martio Minerva, Aprili Venus, Maio Apollo, Junio Mercurio, Julio Jupiter, Augusto Ceres, Septembri Vulcanus, Octobri Mars, Novembri Diana, Decembri Vesta: itemque duodecim signis Coelestibus, ut Manilius explicat. His autem duodecim Consentibus, octo istos si addideris, Janum, Saturnum, Genium, Solem, Plutonem, Baccum, Tellûrem, Lunam, Selectos omnes habebis, omnino viginti."

In: *Pantevm Mythicvm, sev Fabvlosa Deorvm Historia*. Autore P. Francisco POMEY, Societ. Iesu. Editio Tertia. Lugduni, Sumptibus Antonii Molin(...) MDCLXXV (1675), Cum Privilegio Regis, Approbatione & Permissu, p. 7.

Cependant pour Schelling, la clé de la mythologie ne se trouve pas dans les *douze* mois de l'année, mais dans les *six* (*sept*) jours de la semaine :

„Héphaïstos ne fait pas partie d'aucune série de Cabirs, pas plus que son nom ne figure parmi les sept planètes et dans le cycle des jours de la semaine qui constitue, comme j'espère le montrer un jour, la clef de toutes les théodicées."

In: Schelling, *Les Divinités de Samothrace*, Aubier, 1949, p. 210.

**2.** „Il n'existe effectivement rien de parfait qui ne soit le résultat de l'agrégation de ces deux sortes de nombres: l'impair regardé comme mâle, et le pair considéré comme femelle, sont l'objet de la vénération des partisans de la doctrine des nombres, le premier sous le nom de père, et le second sous celui de mère (...) Aussi les anciens philosophes n'ont-ils hésité à regarder cette âme comme un nombre qui se meut par lui-même."

Cf. Macrobe, *Commentaire du Songe de Scipion tiré de la République de Cicéron.* In: Macrobe, *Oeuvres complètes*, Publiées sous la direction de M. Nisard. Paris, J. J. Du Dubochet et Compagnie, 1845, I, VI, p. 20.

Il s'agit en effet de ce pair qui se trouve au „départ" de l'être et de la parole.

**3.** Yves Monin (Emmanuel), *Hiéroglyphes français et langue des Oiseaux*, le Point d'Eau, 1982. *Le Bréviaire du Chevalier*, Le Point d'Eau 1989. *Le Bréviaire du Chevalier*, II, Le Point d'Eau, 1990. *De la Chasse originelle, universelle, omniprésente et Sacrée ou „Noble Science de Vènerie"*, Le Point d'Eau, 1988.

**4.** Cette identification dépend de ce Gabriel Marcel appelle *la disponibilité à, id est* la capacité de capter un message quelconque.

Cette idée est fondamentale pour tout acte d'essence magique et pour toute religion de mystère, y compris le christianisme.

En plus, la loi d'identification est vraie pour le revers de la médaille aussi; pas seulement les humains sont censés de se transposer en dieux, mais les êtres divins aussi doivent subir une sorte de métempsycose mythologique et transcendantale.

Bacchus-Dionyse: „Le voyez-vous dès-lors assumer les physionomie d'Osiris qu'on tue et de Mithra Bouctonos ou tueur de bœufs? Ce bœuf qu'il tue, ce qui est presque se tuer lui-même (...)"

In: *Biographie Universelle, Ancienne et Moderne*, Partie Mythologique, tome 54e, A Paris, Chez L.-G. Michaud, 1832, p. 392 [Bacchus].

Dans notre cas, les surnoms de Bacchus nous conviennent de merveille: *Musagète* (il conduit les chœurs des Muses), *Psilas* (ailé) et *Dithyrambe* (à deux portes). In: *ibidem,* p. 391.

**5.** „Dans le petits mystères ou mystères d'Agra (...) on commençait par se purifier dans les eaux de la rivière voisin; ensuite on posait le pied gauche sur ce que l'on appelait Dios Kôdion, c.-à-d. toison de Jupiter (peaux saignantes des victimes immolées à Jupiter Mîlichios et Ctésios (...) Puis, on apprenait qu'il ne faut pas se dévorer le cœur à soi-même, c.-à-d. se désespérer. On recevait solution de quelques belles énigmes d'argot religieux. On en venait à ce point de science astrologique de dénommer les étoiles petits chiens de Proserpine."

Cf. *Biographie Universelle*, idem 54e Tome, idem, p. 577.

**6.** „Vénus l'enseigne. Diane, elle, a la fonction de Modèle: Art-émis." Emmanuel (Yves Monin), *De la Chasse originelle, universelle, omniprésente et sacré ou „Noble Science de Vénerie"*, le Point d'Eau, Paris, 1988, p. 145.

„Sors de te Grotte ainsi que Mithra le Dieu. Tue en toi ce qui t'empêche de tuer le Taureau de Mithra, et alors TU NE TUERAS PLUS." *Idem*, p. 158.

„Et de même que cette Vierge oblige au sacrifice d'une… Vierge (Iphigénie), cette „Dame des Animaux Sauvages", à la fois protège ces dits animaux et les tue à la chasse (le Cerf en particulier), ou souhaite les voir sacrifiés en son honneur !… Cette ambiguïté s'exprime dans l'une des origines de son nom: Jana féminin de Janus, le Dieu aux 2 visages, et dans ses attributs de „Déesse aux 3 formes (Hécate, Artémis, Séléné)", ou de „Déesse des Carrefours", lieux „hantés et hostiles" (l'atmosphère memes du Château de la Bête), „où 3 chemins se rencontrent", c'est-à-dire où se pose le terrible choix de la Juste Voie à suivre. Le bien, le mal, ou la Voie de Dieu? interroge le christianisme jusque sur ses chapiteaux… Yin, yang ou tai-chi? propose le Zen. Gauche, droit ou Tao? Y, répond le hiéroglyphe traditionnel (la Patte d'Oie celte, le triskèle breton), symbole pythagoricien et alchimique de l'Androgynie, base, de nos jours, du graphisme de la paix. Diane, répond la Mythologie…"

In: Emmanuel (Yves Monin), *De la Belle et la Bête à l'Androgynie… ou Diane à la Licorne*, Les Amis du Désert et le Point d'Eau O, Paris, Texte par Emmanuel (Yves Monin). Calligraphie de Lucia Henri. Photographies: Diane Alvarez-Pereyre, Galwin, Amistia. Illustrations: Hestia, Ilinaé, Ian, Yla, Ainalys, Façonnage: Homélia, Elwa, P. Varsinal, Jacques Sagaie, Edition Les Amis du Désert & Le Point d'Eau O, Paris, 1985, pp. 39-40.

D'ailleurs: „Tout gibier présente de toutes façons une juste et une fausse cible: ambiguïté de toutes choses, „Gi-bi-E", dit la Langue des Oiseaux." Cf. Emmanuel (Yves Monin), *La Chasse Sacrée*, cf. *supra*, p. 15.

Vossius confirme le texte quasi sacral d'Emmanuel:

„Latinum verò *Diana* conflatum est ex *Diva Iana* ... à Utrobique, ut *Ianus*, Sol; ita *Iava*, Luna (...)".

Cf. Gerardi Ioannis VOSII, *De Theologia Gentili et Pyzsiologia Christiana sive De Origine ac Progressu Idolatriae* (...) liber I et II. Amsterdami, Apud Ioh. & Cornelium Blaev. MDCXLII (1642).

**7.** „Corpus dictum (...) corruptum perit."

In: *Registrum in Libros Etymologiarum Sancti Isidori Hispalensis Episcopi*, p. 45. Bibliothèque Académique de Cluj, INC. C. 60.

Ce n'est pas la même chose pour la chair: „Caro autem a creando est appellata." *Ibid.*

**8.** Iuppiter Optimus Maximus.

„OPTIMUS, MAXIMUS, quod velit & possit omnibus prodesse."

In: *PANTHEVM MYTHICVM seu Fabulosa Deorum Historia*(...)Autore P. Francisco POMEY, Societ. Iesu. Editio Tertia. Lugduni, Sumptibus Antonii Molin, ante Aedes Colegij Sanctissimae Trinitatis. MDCLXXV (1675), p. 20.

„SOLEM enim, putavit esse Iovem; quem Homerus cum eodem Euripide, FATVM, credidit. Alij denique ANIMAM MUNDI, Iovis nomine significari voluerunt, quae per universas, ut Maro cecinit." *Idem*, p. 28.

La notion même de l'âme du monde comporte déjà une dualité.

Or, la Kabbale est formelle sur ce point:

„Duae portae sunt ante creationem: putà Deus, & mundus archetypus, id est, ideae in mente Dei", affirme Alstedius (Johannis-Henrici ALSTEDI *Encyclopaedia*, Septem tomis

distincta. (...) Herbonae Nassoviorum, Anno MDCXXX (1630) lib. XXXV, Sectio IV, p. 2272.

Nous avons devant nous ces Deux Portes.

# Seducția alterității
# Câteva considerații imagologice

**Ștefania Maria Custură**

„Este mai avantajos (...) să ne gândim și la alții, decât numai la noi. Ceea ce va însemna și să încercăm să renunțăm să-i presăm pe alții în ierarhii și, înainte de toate, să încercăm să renunțăm să repetăm la infinit că cultura *noastră* (s.n) sau țara *noastră* (s.n.) sunt numărul unu." (Edward Said)[1]

Dialogul și înțelegerea reciprocă, toleranța între diferitele culturi, au devenit, în zilele noastre, mai mult ca niciodată, de importanță vitală. Într-o lume globalizată și postmodernă, întâlnirile și coabitările diferitelor culturi sunt inevitabile, iar confruntarea cu alteritatea reprezintă o condiție indispensabilă în formarea personalității umane. Așteptările societății contemporanede la indivizi și de la comunități includ necesitatea ca aceștia să posede competențe interculturale, științele care se ocupă cu cercetarea acestora devenind din ce în ce mai importante. Într-un spațiu european al mobilității etnice fără precedent, multiculturalismul, relațiile interetnice, gradul de interrelaționare devin de interes major pentru discipline precum imagologia, comparatistica sau hermeneutica interculturală. Literatura joacă, fără doar și poate, o importantă funcție de comunicare în procesul intercultural, în care apare întâlnirea cu alteritatea. După cum constata Becker „textele literare, ce reprezintă imagini ale lumilor străine și oferă perspective

[1] Edward Said, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt am Main, 1994, p. 442.

străine, pot juca un rol deosebit în dezvoltarea competenței interculturale și oferă o multitudine de posibilități de a stimula percepția interculturală." (Becker 2007. 3)

Compus din cercetători de valoare ai comunității maghiare din România, Departamentul de Științe Umaniste al Universității Sapientia din Miercurea Ciuc, a inițiat în urmă cu un deceniu și organizează cu tenacitate conferințele de imagologie, devenite tradiție în peisajul universitar ardelenesc, având ca temă prioritară binomul identitate-alteritate. Problematicile abordate de-a lungul timpului au fost complexe: ființarea miturilor naționale, autoimaginea și imaginilenaționale distorsionate, stereotipurile, raportul Orient-Occident și heteroimaginile acestora, generarea imaginilor naționale în media, în arta cinematografică, imagologie și conștiința crizei. Mai mult, o serie de conferințe au avut caracter bilingv, tocmai din dorința de a sublinia, dacă mai era cazul, deschiderea comunității către alteritate. Imagologia, ca studiu al reprezentărilor colective despre străin, despre celălalt, manifestate în stereotipuri, clișee, imagini s-a transformat în punctul nevralgic al cercetărilor întreprinse de profesorii Universității Sapientia din Miercurea Ciuc. Fenomenul se înscrie în sfera firescului, ținând cont de caracterul aparte alacestei instituții de învățământ superior, unic în peisajul universitar românesc, înființată tocmai din nevoia unei etnii de a-și conserva identitatea națională, fără însă a o ignora pe cea majoritară, într-un amplu și permanent proces careanalizează rolul mentalului colectiv în modelarea devenirii istorice a unei grupări etnice.

Imagologia, ca știință, operează cu reprezentări colective ce dau seama de o mentalitate colectivă. Ca metodă de investigație, este o disciplină de graniță, ce își alege ca țintă a studiilor

sale imaginea *Străinului*, marginalizat sau minoritar. Reflectarea străinului este o parte componentă a imaginarului social, delimitarea de alteritate dând posibilitatea grupului de a-și afirma propria identitate. Chestiunea sensibilă, de fel, se transformă într-un subiect de dimensiuni existențialiste, când vine vorba de un studiu efectuat din perspectiva reprezentanților unei minorități etnice.

Amplul studiu al lui Zsuzsa Tapodi, intitulat *Imagologia: întrebări, metode, deschideri*, publicat în deschiderea volumului colectiv *Imagológiai olvsókönyv (Manual de imagologie),* reprezintă cristalizarea eforturilor întreprinse de-a lungul anilor de cercetătoare, sistematizarea conceptelor-cheie ce compun osatura studiului imagologic (autoimaginea și heteroimaginea, Străinul, caracterul național, disciplina imagologică în diacronie și sincronie). Demersul acesteia își are reperul într-o poezie din literatura maghiară, a lui Babits Mihaly, *Messze, messze* (*Departe, departe*). Textul, un panopticum al stereotipurilor legate de Occident, ilustrează cu mijloacele poeticului ideea că orice societate se orientează după un set de clișee și simboluri, fabricate de mentalul colectiv despre Celălalt, oferind astfel o interesantă punere în context a principalelor preocupări ale disciplinei. Întreprinderea lui Zsuzsa Tapodi stă sub semnul cugetărilor lui Goethe, rostite la vremea lor, dar care sintetizează procesul întâlnirii dintre două etnii, interacțiunile și efectele acestora: „nicht die Rede seyn könne, die Nationen sollen übereindenken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht

lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen.[2]" (Goethe 1991. 491)

Studiul citat vine să lămurească, dacă mai era nevoie, că vorbim de multiple tipuri de identitate: minoritară, lingvistică sau națională și că vastul domeniu al imaginarului este deosebit de greu de circumscris din punct de vedere tematic și metodologic. Statutul imagologiei este ambiguu, datorită universalității domeniului său de cercetare. Cercetarea imagologică a cultivat dintotdeauna respectul pentru pluralism, cât și înțelegerea la modul profund al fenomenelor politice europene, cu consecințe tragice (a se avea în vedere situația fostei Yugoslavii, cazul Ceceniei, tensiunile româno-maghiare și exemplele pot continua). Studiul autoarei relevă faptul că imagologia nu reprezintă altceva decât cercetarea Europei (*Europaforschung*)[3], un aspect în interiorul fenomenului fiind canonul european, care trebuie construit ignorând presiunea vanităților naționale. Imagologia și comparatistica sunt potrivite, în cea mai mare măsură să lupte cu falsele reprezentări, propuse de „filologiile naționale" despre alte literaturi și culturi, cu consecințe grave pentru înțelegerea reciprocă.

O primă dimensiune a studiului lui Zsuzsa Tapodi urmărește relația dintre autoimagine și heteroimagine, autoarea plasându-și raționamentul sub semnul inscripției de pe frontispiciul templului lui Apollo din Delphi, al mitului lui

---

[2] „nu e vorba, națiunile trebuie să gândească la fel, să se conștientizeze reciproc, să se perceapă, iar dacă nu se pot iubi, măcar să învețe să se tolereze reciproc" (t.n.)

[3] Termenul îi aparține comparatistului de la Aachen, Hugo Dyserinck, cel care definea imagologia drept știință despre multinaționalitatea Europei, „cercetare europeană cu mijloacele literaturii." Relativizarea gândirii naționale creează conștiința europeană, conferind sentimenul unității spirituale și cognitive europene.

Narcis sau al lui Oedip, ca o pledoarie pentru nevoia cunoașterii de sine, prin raportarea permanentă la Celălalt. În viziunea cercetătoarei, exercițiul cultural al raportării la alteritate datează din momentul existenței în sincronie a două culturi majore, astfel descrierea Egiptului de Herodot este nu numai fundamentul studiilor geografice, de religie sau folcloristică, dar devine piatra de hotar a studiilor imagologice dintotdeauna. Apropiindu-se de obiectul cercetării sale prin prisma psihologiei sociale (Alport sau o povestire de Miguel de Unamuno), a filosofiei (Gadamer, Wittgenstein), cu propensiuni către domeniul comparatisticii, autoarea citează o interogație a lui Manfred Beller „Putem fi, oare, siguri că vedem ceea ce gândim, că vedem într-adevăr? E oare autentică opinia pe care ne-am format-o despre alți oameni sau alte popoare? Si, cât cunoaștem despre felul în care ne vedem pe noi înșine?" (Beller 2014. 21)

Definiția imagologiei presupune ca imaginea Străinului să subînțeleagă în mod necesar prezența autoimaginii. În acest sens, imaginile celorlalte culturi, cum ar fi spre exemplu Orientul, definit ca alteritate, în raport cu Occidentul, servesc spiritului european în a atribui propriei culturi o funcție centralizantă, supraordonată. (Said 2010. 41-48). În termenii lui Siebenmann, „experiența alterității are drept consecință neapărată și o sporire a cunoașterii de sine. Europenii și-au creat o autoimagine acutizată doar după ce au descoperit alte continente." (Siebenmann 1992. 12). Autoarea subliniază rolul de liant al oricărei literaturi în crearea binomului identitate-alteritate. „Spiritului național străin i se atribuie adeseori în literatură funcția unui ecran protector, prin care propria identitate se lasă mai ușor descoperită." (Stanzel 1974. 73) Prezența Străinului a reprezentat un generator de sentimente de anxietate în fața necunoscutului, com-

plexul de sentimente trăit în proximitatea acestuia, de fapt în fața a tot ceea ce omul nu poate înțelege, fiind motivul apariției stereotipurilor. Străinul este perceput ca fiind cel care invadează, uzurpă un teritoriu familiar, prezența lui printre noi coagulând în jurul său un liant de motive și simboluri. Într-o societate occidentală, guvernată de *political corectness,* imaginea străinului în cultura tradițională este foarte puternic amprentată, pentru că vine dintr-o memorie colectivă și cu prestigiul unor prejudecăți transmise din generație în generație. Studiul lui Zsuzsa Tapodi aduce indicii noi în cercetarea sterotipurilor naționale, luându-și ca reper lucrarea lui Rákos Péter, *Nemzeti jelleg a miénk és a másoké. Öncsalások és előítéletek mint történelemformáló tényezők.* (*Caracterul național propriu și al altora. Automistificări și prejudecăți ca factori ai generării istoriei*). Cercetătorul maghiar atrage atenția asupra modului natural în care sterotipiile sunt născute de gândirea umană. Prin simplismul sau concizia lor, ele contribuie adeseori la cunoașterea celuilalt, dar, prin rigiditatea de care dau dovadă sunt, mai degrabă, perturbatorii acestui proces. Stereotipiile naționale sau etnice reprezintă doar manifestări particulare ale stereotipiei, deși este o certitudine faptul că atât autoimaginile cât și heteroimaginile se bazează pe stereotipii. Autoarea ține să sublinieze că stereotipiile etnice ne pot induce *uneori* (s.T.ZS) în eroare prin gradul lor de subiectivitate, *adeseori* prin superficialitate, *întotdeauna* prin rigiditatea și inflexibilitatea lor, dar ele nu sunt *niciodată* rezultatul hazardului. Se insistă asupra faptului că *națiunea* (s.n) este un concept mai larg, pe care se grefează altele, cum ar fi *imago loci* (toposul căruia îi aparține respectiva grupare etnică), *imago historiae* (portretul istoric al grupării

etnice), *imago fatis* (destinul unui grup etnic), *imago linguae* (limba vorbită de un grup etnic) (Tapodi 2016. 21-22).

Căutarea obsesivă a identității este constantă a experiențelor postcomuniste traversate de țările Europei Centrale și de Răsărit. Istoria trecută și recentă ne demonstrează că orice proces al căutării și redescoperirii identității a avut urmări violente, a generat conflicte sau convulsii politice dintre cele mai grave. Efortul lui Zsuzsa Tapodi, împreună cu colegii cercetători de la Universitatea Sapientia din Miercurea Ciuc, acela de a organiza conferințe și de a publica volume colective pe teme de imagologie sau contactologie[4] vine să întărească afirmația lui Jacques Rupnik: „Retrăim în Europa de Est un proces de revalorizare a identităților particulare." (Rupnik 1990. 32) În esență, fundamentarea comparatisticii, într-o universitate cum este cea de la Miercurea Ciuc (fenomen, de-altminteri răspândit în universitățile europene ) se manifestă contrapunctic la asaltaul filologiilor naționale/ naționaliste. Literatura comparată este baza procesului de cunoaștere și comunicării între popoarele europene. Obiectul cercetării comparatiste este *Europeanul*, cel care se privește pe sine în raport cu Celălalt. Autoarea, Zsuzsa Tapodi, face referire în studiul sus-menționat la René Wellek, cel care, în *Conceptele criticii* (1963) susținea că cercetarea străinului s-ar îndepărta de esența studiului literar. Știm azi că cercetarea influențelor este inseparabilă de cercetarea receptării operei literare, criticul opinând că analiza imaginii despre o altă națiune/etnie, cu mijloacele artei literare, constituie o abordare

[4] Reținem volumele *Călătorul și călătoria. Studii de contactologie culturală,* redactat de Vilma Irén Mihály si Zsuzsa Tapodi, publicat în 2015 la Editura Universității Alexandru Ioan Cuza din Iași și *Imagológiai olvasókönyv (Manual de imagologie),* publicat la Editura Scientia din Cluj în 2016.

ce contravine canoanelor esteticii literare. Wellek propune alte discipline conexe care ar trebui să se ocupe de fenomenul imagologic: *comparative national psychology, sociology or general history* sau *national psychology*.

Imagologia devine disciplină conexă comparatisticii la sfârșitul secolului al XIX-leaîn Franța. (Logvinov 2003. 206) În mod evident, Franța joacă atât în fondarea comparatisticii, cât și în aceea a imagologiei un rol conducător. Având un rol covârșitor în analiza comparată a prejudecăților și reprezentărilor diferitelor popoare, imagologia reprezintă o modalitate fundamentală de cercetare intra- (în imanența operei) și extraliterară (în transcendența operei) a spiritului european. Asumându-și ca principii de bază dezideologizarea, demistificarea, neutralitatea culturală, discursul imagologic se grefează, în cercetarea contemporană, din ce în ce mai profund pe discursurile postcoloniale. Hofmann atrage atenția, în acest sens: „constelațiile interculturale nu se plasează într-un spațiu protectiv, ci într-un câmp de tensiuni, care de la începutul modernismului se caracterizează prin fenomenul colonialismului, astfel, constelațiile interculturale ale prezentului trebuie percepute în context postcolonial." (Hofmann 2006. 52)

Necesitatea autodefinirii ca etnie, ca națiune, cultivarea constantelor identitare reprezintă condiția rezistenței în fața globalismului, a mobilității fără precedent în spațiul european, în contextul multicultural pronunțat al societăților vestice. În acest sens, literatura și disciplinele ei conexe, literatura comparată sau imagologia au rolul de a clarifica nu numai informațiile pe care cititorul le dobândește despre dimensiunea alterității, despre cel considerat Străin etniei sale, dar, mai ales, dacă acestea sunt furnizate corecte, unilateral sau de-a dreptul false.

Așadar, perspectiva nouă adusă în discuție de Zsuzsa Tapodi este aceea a *responsabilității* cercetătorului, în cazul căruia a scrie despre alteritate presupune, în primul rând stabilirea motivației și fixarea metodelor de studiu. Căci, așa cum conchide Leerseen, conceptele de cultură, naționalitate și identitate sunt vehiculate din nou cu caracter explicativ și nu descriptiv.

## Bibliografie


BABITS Mihály 1999 *Levelek Iris koszorújából* http://epa.oszk

BECKER, I. H 2007 *Dialoge zwischen den Kulturen*, Interkulturelle Literatur und ihre *Didaktik, Diskussionsforum* Volumul 24, Hohengehren, Editura Schneider 1-7

BELLER, Manfred 2014 *Észlelés, kép, imagológia*. In: Manfred Beller-Joep Leerssen (red), *Imagológia. A nemzeti karakterek kulturális konstrukciói és irodalmi reprezentációi*, Cluj, Ed. Scientia, 19-35

DYSERINCK, H. 1981 *Komparatistik. Eine Einführung*, Vol. 1, Bonn, Ed. Bouvier

GOETHE J. W. 1986-1999 *Saemtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespraeche*. In: Birus Hendrik, *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwaertigung*. In: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf

HOFMANN, M. 2006 *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Editura Wilhelm Fink

SAID, E. W. 1994 *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt am Main.

SIEBENMANN, G. 1992 *Methodisches zur Bildforschung*. In: Gustav Siebenmann und Hans-Joachim

KÖNIG (Red.) *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, Tübingen, Editura Max Niemeyer 1-17

STANZEL, F. K. 2007 *Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker*. In: Irmgard Honef Becker (Red.) Dialoge zwischen den Kulturen, Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik, Diskussionsforum 134

Tapodi Zsuzsa 2016 *Imagológia: kérdések, módszerek, törekvések.* In: Tapodi Zsuzsa (red): *Imagológiaiolvasókönyv*, Cluj, Editura Scientia, 17-29

WELLEK, René 1953 *The concept of comparative literature, Yearbook of Comparative and General Literature*. In: Dyserinck, H. *Komparatistik. Eine Einführung*, Vol. 1, Bonn, Ed. Bouvier 127

# Alsacianismul – „a treia cale” identitară în muzeografia lui Hans Haug (1890-1965)

**Valentin Trifescu**

Pentru Susana-Monica Tapodi

Născut în 1890, la Niederbronn – localitate alsaciană aflată astăzi în componența departamentului francez Bas-Rhin –, Hans Haug[1] (Fig. 1) a trăit toată viața la Strasbourg. Doar în perioada formării sale intelectuale a plecat din capitala Alsaciei, pentru a studia în diferite centre universitare germane și franceze, precum și în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când, datorită ocupației naziste, s-a refugiat în „interiorul” Franței, deoarece a devenit *persona non grata* pentru autoritățile germane[2].

Tânărul Hans Haug și-a însuși o primă formație intelectuală în sânul familiei. Tatăl său, Hugo Haug (1865-1948), a fost o personalitate cunoscută în epocă. Pe lângă intensa sa activi-

---

[1] Acest articol reprezintă o continuare a publicațiilor mele dedicate lui Hans Haug. Pentru o înțelegere mai bună a sa, el trebuie contextualizat în cadrul studiilor: Valentin Trifescu, *Campanilismul în istoria artei. Hans Haug și concepția sa referitoare la arta alsaciană*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, LIV, 1, Cluj, 2009, pp. 59-68; Idem, *Aniversarea a trei secole de administrație franceză în Alsacia (1648-1948) și mesajul regionalist al istoricului de artă și muzeografului alsacian Hans Haug*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, LV, 1, Cluj, 2010, pp. 107-119; Idem, *Grădina Muzeului* l'Œuvre Notre-Dame *din Strasbourg: loc al memoriei și al identității regionale*, în. *Carte – Cunoaștere – Identitate. Studii culturale*, editori Valer Simion Cosma, Edit Szegedi, Editura Eikon, Cluj, 2014, pp. 113-121.

[2] Anne-Doris Meyer, *Hans Haug et le musée de l'Œuvre Notre-Dame*, în *Revue d'Alsace*, 132, Strasbourg, 2006, p. 267.

tate culturală, Hugo Haug a ocupat importanta funcție de secretar al Camerei de Comerț din Strasbourg[3]. Mai mult ca sigur, de la tatăl său, Hans Haug a prins de timpuriu gustul pentru artele plastice și pentru muzeu, deoarece Hugo Haug, ca orice patrician respectabil, a avut preocupări sincere și intense în domeniul artei și al patrimoniului. În acest sens, Haug senior a făcut parte din Societatea Prietenii Artelor din Strasbourg, căreia i-a dedicat o monografie în limba franceză[4], în condițiile în care Hugo Haug a scris mai ales în limba germană[5]. Mai mult, unul dintre unchii lui Hans a fost un cunoscut geograf, devenit profesor la Sorbona, iar un alt unchi, care se semna cu pseudonimul Henri Albert (1869-1921), a dat culturii franceze prima traducere din Nietzsche[6]. Putem observa cu ușurință faptul că toți cei trei bărbați în mediul cărora a crescut Hans Haug, deși erau etnici germani, au manifestat clare atitudini francofile. Dovadă stă faptul că unchiul geograf a făcut o strălucită carieră în mediul universitar parizian, iar celălalt unchi literat se semna cu un pseudonim francez și avea o intensă activitate publicistică în paginile jurnalelor *Mercure de France* și *Journal des Débats*[7].

Încă de timpuriu, din 1907, Hans Haug a intrat ca voluntar în cadrul Muzeului de Arte Decorative din Strasbourg, care era

---

[3] Paul Ahnne, *Hans Haug 1890-1965. Le conservateur de musée et l'historien de l'art. L'artiste – l'homme*, în *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*, XI, Strasbourg, 1976, p. 11.

[4] Hugo Haug, *La Société des Amis des Arts de Strasbourg, 1832-1932. Notice Historique*, Société des Amis des Arts de Strasbourg, Strasbourg, 1932.

[5] În urma cercetării noastre în fondurile bibliotecilor din Strasbourg, am constatat că foarte puține dintre titlurile articolelor scrise de Hugo Haug sunt în limba franceză.

[6] Paul Ahnne, *op. cit.*, p. 11.

[7] *Ibidem.*

condus la acea vreme de cunoscutul profesor Ernest Polaczek (1970-1939)[8]. La scurtă vreme, sub influența patrimoniului găzduit de muzeu, Haug a început să scrie primele sale studii de istoria artei, care au fost consacrate orfevrăriei și orologiilor strasbourgheze[9]. Stagiul său de voluntariat s-a prelungit până în 1919, perioadă în care și-a făcut, parțial și cu întreruperi, studiile universitare în istorie, istoria artei și filologie la Universitatea din Strasbourg, la École du Louvre din Paris, la Universitatea din München și la Școala Politehnică Superioară din Hanovra[10]. Între 1913 și 1914 a redactat, la Strasbourg, teza de licență dedicată arhitecturii strasbourgheze din secolul al XVIII-lea[11].

Puține lucruri se știu despre perioada anilor de formare intelectuală și profesională ai lui Hans Haug. Cercetătoarea Anne-Doris Meyer crede că stagiul de pregătire din München, care a durat un semestru, trebuie să fi avut o mare influență asupra concepției muzeografice de mai târziu a lui Hans Haug. Cu acea ocazie, tânărul student a vizitat frecvent muzeele capitalei bavareze, Muzeul Bavarez (de observat că acesta este un muzeu regional) impresionându-l în mod special. De aici probabil și-a însușit Hans Haug preferința pentru o muzeografie în care să existe un acord perfect între cadru și operă. Deși clădirea muzeului era o pastișă modernă a unei construcții

---

[8] *Ibidem*, p. 5.

[9] Victor Beyer, *Préface,* în Hans Haug, *L'orfèvrerie de Strasbourg dans les collections publiques françaises,* Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris, 1978, p. 5 (paginile nu sunt numerotate).

[10] Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée de L'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg. 1931-1964*, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'Art, sous la direction du professeur Roland Recht, Strasbourg, 1995, p. 229.

[11] *Ibidem*. Dintr-o eroare regretabilă, în textele pe care le-am publicat până în prezent, apare secolul al XVII-lea, în loc de secolul al XVIII-lea. Vezi Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, p. 61.

renascentiste italiene, interioarele erau capitonate cu lemnărie veche. Această practică o vom regăsi aplicată fidel, mai târziu, în muzeografia de maturitate a lui Haug, deși aceasta era una „demodată"[12] pentru epoca respectivă, cu mențiunea că Muzeul de Arte Decorative, Muzeul de Istorie și Muzeul L'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg au fost clădiri din epoca gotică, renascentistă sau barocă, și nu replici „neo" romantice sau contemporane. Astfel, după cum constata cercetătoarea Anne-Doris Meyer, Hans Haug a găsit în muzeografia sa un echilibru armonios între concepția germană și cea franceză despre aranjarea spațiilor interioare ale muzeelor, în condițiile în care etalonul muzeografic francez – în care o clădire medievală a fost adaptată cu succes cerințelor muzeografice moderne – era Muzeul Cluny din Paris[13].

În anul 1920[14], Hans Haug a fost numit oficial în funcția de muzeograf al Muzeului de Artă și al Muzeului de Arte Decorative din Strasbourg, în condițiile în care la acea dată, istoricul de artă avea vârsta de 30 de ani și o bogată activitate muzeografică și publicistică. Principala sa misiune, care se va dovedi și o șansă unică, a fost aceea de a reorganiza colecțiile celor două muzee, care fuseseră retrase de pe simeze și adăpostite de bombardamentele din timpul Primului Război Mondial[15]. Cu acea ocazie,

---

[12] Anne-Doris Meyer, *Hans Haug et le musée*..., p. 268.

[13] Idem, *Les années de formation (1907-1919)*, în vol. *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, sous la direction de Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2009, pp. 34-35.

[14] După informația furnizată de Paul Ahnne, Hans Haug ar fi fost numit muzeograf în 1919. Vezi Paul Ahnne, *op. cit*., p. 5.

[15] Joëlle Pijaudier-Cabot, *Hans Haug: un homme de musées*, în vol. *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre,* sous la direction de Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2009, p. 10.

Hans Haug a modificat radical vechea concepție muzeografică aplicată muzeelor din Strasbourg, în timpul ocupației prusace, de celebrul profesor Wilhelm von Bode (1845-1929), director general al Muzeelor Regale din Berlin. Astfel, a reechilibrat colecțiile muzeelor strasbourgheze cu o adevărată infuzie de artă alsaciană, renană și franceză, care în timpul lui von Bode au fost îmbogățite, în acord cu moda epocii, doar cu opere din școala flamandă și italiană[16]. Politica sa constantă de achiziții a făcut ca, în 1938, muzeele din Strasbourg să aibă nu mai puțin de 120 de tablouri alsaciene și un număr însemnat de tablouri franceze din secolul al XIX-lea și din perioada impresionistă și postimpresionistă[17].

Anul 1920 a fost deosebit de important pentru activitatea lui Hans Haug și pentru viața muzeelor din Strasbourg. Împreună cu bunul său prieten, coleg și colaborator, Adolphe Riff (1890-1971) – muzeograf la Muzeul Alsacian din Strasbourg –, Hans Haug a întemeiat Muzeul de Istorie din Strasbourg[18].

La 1 februarie 1945, după ce administrația franceză s-a reinstalat în Alsacia, Hans Haug a fost numit director general al Muzeelor din Strasbourg[19], funcție pe care el o inventează, controlând în acest fel, cu o mână forte, activitatea tuturor muzeelor strasbourgeze. Astfel, până la moartea sa, Hans Haug a rămas o prezență activă în viața muzeele strasbourgheze, el rezervându-și dreptul, și după pensionare (1963), de a supraveghea lucrările de restaurare la Palatul Rohan (Fig. 2) – sediul muzeelor de Artă, Arte Decorative și Arheologie – și de aseme-

[16] Paul Ahnne, *op. cit.*, p. 5; Joëlle Pijaudier-Cabot, *Hans Haug*..., p. 10.
[17] Paul Ahnne, *op. cit.*, p. 6.
[18] Joëlle Pijaudier-Cabot, *Hans Haug*..., p. 11.
[19] Paul Ahnne, *op. cit.*, p. 10.

nea, de a redacta cataloagele secțiilor de orfevrărie și de ceramică ale Muzeului de Arte Decorative[20]. Acest „puci administrativ", după cum aprecia Anne-Doris Meyer, a avut efecte faste asupra muzeelor din Strasbourg, ele căpătând, sub conducerea lui Hans Haug, o independență extinsă față de imixtiunile administrației locale, dar și o viziune unitară în ceea ce privește muzeografia și politica de achiziții, Haug tratând cu aceeași măsură și profesionalism interesele și specificitățile fiecărui muzeu în parte[21].

Însă marea realizare a lui Hans Haug poate fi considerată Muzeul l'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg (Fig. 3), muzeu care a luat naștere la inițiativa sa, în 1931[22]. Cécile Dupeux a caracterizat sugestiv creația lui Hans Haug drept „le musée d'un homme"[23]. În acest sens, după cum apreciam și cu altă ocazie, în Muzeul l'Œuvre Notre-Dame „Hans Haug a avut ocazia să-și pună neîngrădit în practică întreaga sa concepție asupra artei alsaciene, scrierile sale de istoria artei fiind împlinite, în acest fel, și printr-un discurs vizual"[24]. Muzeul a avut misiunea de a prezenta evoluția artei regionale din Alsacia, începând din anul 1000 și până în secolul al XVII-lea, când Strasbourgul a trecut în stăpânirea Franței[25]. Cu alte cuvinte, intenția lui Hans Haug a fost aceea de a realiza un muzeu în care să fie prezentată arta regională alsaciană care nu putea fi catalogată ca aparținând

[20] Vezi Anne-Doris Meyer, *Muséographie*..., p. 3.
[21] Idem, *Hans Haug et le musée*..., p. 280.
[22] Valentin Trifescu, *Campanilismul*..., p. 66.
[23] Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg*, Éditions Scala, Paris, 1999, pp. 7-18.
[24] Valentin Trifescu, *Campanilismul*..., p. 66.
[25] Hans Haug, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, ed. a 2-a, Strasbourg, 1959, p. 2.

Franței, deoarece ea fusese realizată înainte de 1648, anul trecerii Strasbourgului în posesiune franceză[26].

Hans Haug a scris foarte puțin despre concepția sa teoretică referitoare la modul de organizare al muzeelor[27]. Cu toate acestea, el a reușit să transmită un puternic mesaj prin intermediul muzeografiei aplicate. În acest sens, după cum afirmam cu altă ocazie, „întreaga sa activitate de muzeograf, ca dealtfel și cea de istoric de artă, a fost o adevărată pledoarie pentru recuperarea unui trecut local, într-o epocă a naționalismelor și a statelor centralizatoare. Haug și-a dorit să adune în muzeul său tot ceea ce a dat Alsacia mai bun omenirii, în acest fel, Musée de l'Œuvre Notre-Dame devenind un *muzeu total* în care au fost grupate și prezentate colecțiile de pictură, sculptură, arhitectură, mobilier, tapiserie, orfevrărie și vitralii realizate pe teritoriul Alsaciei medievale și premoderne"[28].

Pentru Hans Haug, prioritate au avut în mod absolut creațiile artistice realizate pe teritoriul Alsaciei. Acestea au căpătat pentru el o valoare simbolică și afectivă, în timp ce artiștii și operele de artă din străinătate nu l-au interesat aproape deloc[29]. „Haug nu a cumpărat niciodată o creație reprezentativă din școala italiană sau spaniolă, care de obicei sunt atât de vânate de către toate marile muzee, ci s-a orientat doar spre arta care a avut o legătură directă cu Alsacia"[30].

---

[26] Anne-Doris Meyer, *Muséographie...*, 122.
[27] *Ibidem*, p. 148.
[28] Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, pp. 66-67; Cécile Dupeux, *Hans Haug et la valorisation de l'école artistique régionale dans les musées de Strasbourg*, în *La notion d'«École»,* études rassemblées par Christine Peltre et Philippe Lorentz, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007, p. 249.
[29] Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, pp. 67-68.
[30] *Ibidem*, p. 68.

Până și în muzeografia sa, Hans Haug a fost obsedat de redarea specificului alsacian. Reprezentativă în acest sens este grădina medievală alsaciană din curtea Muzeului l'Œuvre Notre-Dame (Fig. 8). Aici istoricul de artă și muzograful alsacian a dat viață unei grădini medievale, care nu era orice fel de grădină medievală, ci una strict alsaciană. Astfel că, pentru realizarea ei, Hans Haug a studiat doar autorii medievali care au avut legături cu Alsacia și doar tablourile, în care sunt reprezentate grădini, realizate pe teritoriul Alsaciei[31]. Rezultatul a fost un spațiu de atmosferă în care vizitatorul putea lua contact vizual cu lumea de odinioară a unei Alsacii medievale imaginate de muzograful Hans Haug[32].

În câteva cuvinte, muzeografia lui Hans Haug poate fi apreciată astfel: „Le musée de l'Œuvre est consacré à l'espace rhénan, communauté d'esprit et de culture que l'histoire contemporaine ne peut altérer. Mais au sein de cet espace, l'Alsace conserve toujours son indépendance et se distingue par une atmosphère différente. Tout comme dans ce livre écrit à la fin de sa vie, Hans Haug construit un musée de l'Art en Alsace, faisant naître la cohésion d'une origine commune et insistant sur la continuité d'une production artistique [...]"[33].

Hans Haug a avut o personalitate puternică și prolifică care s-a manifestat plenar în trei domenii de activitate: muzeografie, istoriografie de artă și desen. Personalitatea sa științifică a fost dublată, în acest fel, de un „artist de duminică" care își semna

---

[31] Hans Haug, *Le Jardin médiéval du Musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg*, Paris et Strasbourg, 1957, pp. 3, 7-8.
[32] Pe această temă vezi Valentin Trifescu, *Grădina Muzeului...*, pp. 113-121.
[33] Anne-Doris Meyer, *Hans Haug et le musée...*, p. 267.

lucrările cu pseudonimul *Balthasar*[34]. Lucrările sale acopereau o varietate tematică surprinzătoare, dintre care s-au remarcat studiile de nuduri și de vestimentație, etichetele de sticle de vin sau caricaturile moralizatoare.

Din creația sa artistică, peisajele merită o atenție aparte, acestea fiind de fiecare dată „alsaciene", ele descriind un *Heimat* afectiv în care au fost desenate locurile natale, pe fundalul cărora aproape întotdeauna se profila turnul unei biserici, catedrala din Strasbourg, un castel de țară ori câte un sat cu casele sale construite în specifica tehnică alsaciană a paiantei[35].

De reținut este faptul că Hans Haug și-a imaginat toată muzeografia mai înainte pe hârtie, realizând o mulțime de desene pregătitoare. În acest fel, artistul venea să servească și să completeze marea dragoste a savantului: Muzeul. Cu această ocazie, putem urmări care au fost intențiile inițiale, și care a fost scenografia muzeografică finală, putând trasa, în acest fel, traiectoria și schimbările pe care le-a luat concepția muzeografică a lui Hans Haug. Astfel, vom avea surpriza de a descoperi „muzeul imaginar" al lui Hans Haug, care nu s-a materializat de fiecare dată. Sugestive, în acest sens, sunt desenele pentru sala VII a Muzeului L'Œuvre Notre-Dame, unde erau expuse celebrele statui de pe portalul laturii de Sud și de pe portalul de Sud-Vest al fațadei catedralei din Strasbourg (Fig.4). Astfel, putem analiza intenția muzeografică inițială, reprezentată de desenele lui Hans Haug în ipostaza artistului care se semna cu pseudonimul Balthasar, și muzeografia propriu-zisă – organi-

---

[34] Valentin Trifescu, *Campanilismul...*, p. 62.

[35] Anne-Doris Meyer, *Hans Haug, dit Balthasar*, în vol. *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre,* sous la direction de B. Schnitzler, Anne-Doris Meyer, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2009, pp. 213-214.

zată după alte criterii spațiale – pusă în practică de același om, dar care, de această dată, se află în calitatea de muzeograf (Fig. 5). Se poate observa astfel, în proiectul inițial realizat de Balthasar, preferința pentru o amenajare pe criterii subiective, nerespectându-se cronologia, *Biserica* și *Sinagoga* ocupând un loc central, în jurul lor fiind amplasate, în mod simetric, celelalte statui ale Fecioarelor, realizate într-o epocă ulterioară (Fig. 6). Dacă la început, Hans Haug a imaginat o muzeografie de atmosferă, în care vizitatorul era invitat să participe la o scenografie inventată după criterii simetrice și estetice, de o mare expresivitate vizuală, în final, muzeograful a optat pentru un aranjament rațional, în care au fost respectate criteriul cronologic și cel tematic.

După cum constata și cercetătoarea Anne-Doris Meyer, există o linie foarte subțire între artistul și muzeograful Hans Haug[36]. Acțiunile de extindere și de reamenajare din cadrul Muzeului l'Œuvre Notre-Dame au reprezentat un adevărat șantier de lucru, atât pentru artistul, cât și pentru muzeograful Hans Haug. Astfel, celebra grădină medievală, care a fost amplasată în curtea Muzeului l'Œuvre Notre-Dame, a fost mai întâi imaginată de artistul Balthasar[37] (Fig. 7).

Hans Haug a lăsat în urmă o operă de o importanță majoră pentru istoria, identitatea și patrimoniul Alsaciei. Personalitatea sa a fost omagiată în diferite rânduri, remarcându-se volumul, dedicat *In Memoriam*, din 1967[38]; expoziția cu lucrările sale

---

[36] Idem, *Hans Haug et le musée...*, p. 278.
[37] *Ibidem*.
[38] ***, *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*, XI, 1967.

artistice, din 1965-1966[39]; și expoziția organizată de Muzeele din Strasbourg, consacrată întregii sale activități, din 9 octombrie 2009 – 28 februarie 2010. Hans Haug a rămas mereu o prezență vie în viața culturală a Strasbourgului, stârnind, prin personalitatea sa complexă, interesul mai multor cercetători strasbourghezi. În plus, am avut surpriza de a constata că, printre bătrânii anticari din Strasbourg, Hans Haug a rămas un reper profesional. În discuțiile noastre purtate, la începutul anului 2009, cu unul dintre cei mai cunoscuți anticari din Strasbourg, octogenarul Jean Bastian, am aflat că Haug a avut renumele unui excelent administrator de muzeu, fiind (re)cunoscut talentul său de a înzestra colecțiile muzeelor strasbourgheze cu opere de o deosebită valoare, obținute la un preț redus. Mai mult, și astăzi, scrierile sale despre orfevrăria, ceramica ori porțelanul din Alsacia sunt o bibliografie indispensabilă (evident cu modificările impuse de trecerea timpului) pentru istoricii de artă, anticarii și muzeografii din Alsacia.

Prin modul cum a valorizat arta alsaciană, precum și prin modul în care a organizat muzeele din Strasbourg, Hans Haug a dezvoltat o concepție muzeografică regionalistă, care a fost influențată deopotrivă de modelele naționale oferite de Franța și de Germania, dar care, în același timp, s-a distanțat de cele două, prin conturarea unei perspective particulariste alsaciane. Întâlnirea a două modele naționale antinomice nu a generat un conflict identitar deschis, ci, în mod paradoxal, a produs o identitate intermediară, care stă sub semnul lui „și-și" sau a lui „bi". Raportarea, în același timp, de la două culturi și identități

[39] Paul Ahnne, *Balthasar (Hans Haug). Dessins du cabinet des estampes de Strasbourg*, Strasbourg, 1975, p. 7.

naționale a dat naștere unei „a treia identități" care a funcționat în logica Secundarului teoretizat de Virgil Nemoianu, dezvoltând o atitudine „slabă", care în permanență s-a aflat într-o tensiune mai mult sau mai puțin deschisă cu modelele „tari" naționale. În această ordine de idei, Hans Haug a fost adeptul „celei de-a treia căi", a căii regionaliste, care a funcționat alterantiv – atunci când a fost vorba de raportarea la modelele identitare naționale –, în logica lui „și-și" (și francez, și german) care, într-o traducere autoneutralizatoare, devenea „nici-nici" (nici francez, nici german).

Fig. 1. Hans Haug în anul 1961

(Foto: © Musées de Strasbourg)

Fig. 2. Palatul Rohan, sediul Muzeelor de Arheologie, Artă și Arte Decorative din Strasbourg (Foto: Valentin Trifescu)

Fig. 3. Muzeul l'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg (Foto: Valentin Trifescu)

Fig. 4. Prințul Lumii, Fecioarele Nebune și Fecioarele Înțelepte, sala VII în muzeografia lui Hans Haug, Muzeul l'Œuvre Notre-Dame (Foto: © Musées de Strasbourg)

Fig. 5. *Biserica și Sinagoga*, sala VII în muzeografia lui Hans Haug, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (Foto: © Musées de Strasbourg)

Fig. 6. Balthasar (Hans Haug), *Schiță pentru amenajarea sălii VII, Musée de l'Œuvre Notre-Dame* (Foto: © Musées de Strasbourg)

Fig. 7. Balthasar (Hans Haug), *Stradă din Strasbourg și Muzeul l'Œuvre Notre-Dame* (Foto: © Musées de Strasbourg)

Fig. 8. Grădina medievală, Muzeul l'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg

(Foto: Valentin Trifescu)

# Voci disidente – o altă imagine a României la Paris

**Georgiana Medrea Estienne**[1]

Subiectul ales constituie unul din aspectele relațiilor culturale franco-române în perioada comunistă, iar imaginea oferită de exilul românesc la Paris este complementară celei construite de propagandă în cadrul schimburilor bilaterale oficiale studiate până în prezent.

Termenul de disidență provoacă sistematic dezbateri, folosit fiind cu prudență de către intelectualii români refugiați în spațiul public francez. Paul Goma abordează această problematică încă din prima conferință după sosirea lui în Franța, organizată la Fnac Montparnasse de Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România, la 24 noiembrie 1977, într-o încercare incisivă de tipologie: „Disidența răsăriteană, neputând fi radicală, e reformistă, încercând să macine prin obținera unor drepturi legale ceea ce n-are cum să doboare. Dealtminteri, nici în această acțiune limitată disidența răsăritului nu se bucură, pe plan guvernamental, de asistența Occidentului – vezi recenta conferință de la Belgrad”[2].

---

[1] Cercetător postdoctoral, Universitatea din București. This work was cofinanced from the European Social Found trought Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU 159/1.5/S/140863 Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

[2] Paul Goma, *Limite*, nr. 26-27, august 1978, p. 5-9.

În discursul de la Foreign Office Press Association din Londra, Goma precizează contextul românesc: „[...] relativa distanțare față de Moscova în probleme de politică externă este greu plătită printr-o teroare sălbatică, în interior. [...] Avem închisori, avem azile psihiatrice pentru cei care îndrăznesc să gândească nu contrariu, doar altfel”[3].

Dacă ziariștii și analiștii francezi împărtășesc în mare parte acest punct de vedere, precizând adesea că represiunea în România este mai dură decât în alte țări satelite, pentru exilații din primul val, care se situează de la bun început pe poziții critice față de „democrațiile populare”, probitatea refugiaților este discutabilă, atât pentru că au făcut parte din sistem pentru o bucată de vreme, cât și pentru că rămân susceptibili de a-l servi prin infiltrare în rândul protestatarilor „autentici”. Pentru aceștia, sub titulatura de disidenți se ascunde pur și simplu o solidă coloană a 5-a implantată în Occident[4]. Tocmai din cauza acestor suspiciuni deschis exprimate la adresa lui, Paul Goma se ferește să se revendice ca atare, extinzând acest calificativ la întreaga populație tăcută a României: „Așadar, disident este acela care gândește si acționează altfel decât majoritatea semenilor săi, *dar nu contra*. [...] În acest sens toți românii din țară sunt obligați să fie maximum disidenți, cerând să li se acorde drepturile înscrise pe hârtie, dar neputând să pună, cum ar vrea, în discuție comunismul”[5].

Pentru intelectualii rămași în țară, diaspora rămâne însă o sursă de speranță. Astfel, istoricul Vlad Georgescu reușește să strecoare o scrisoare deschisă pentru Radio Europa Liberă,

---

[3] *Ibid.*,p. 9.
[4] *Ce se aude sub titulatura de disidenți*, B. I. R. E., nr. 672, 1 martie 1978, p. 1.
[5] *De la dezintoxicare la atentate*, în: *Limite*, nr. 32-33, noiembrie 1981, p. 3-5.

difuzată în iulie 1978: „Pentru prima dată în istoria românilor există o diaspora, cu netăgăduite valori culturale, egale, dacă nu superioare celor rămase în țară. Poate că ei ar trebui să-i revină misiunea de a afirma în lume, pe timpul când intelectualitatea dinăuntru continuă să vegeteze moral, spiritualitatea unui popor înzestrat, arbitrar obligat să treacă ciclic prin perioade de progres și decandență”[6]. Un an mai târziu, Vlad Georgescu va reuși să emigreze în Statele Unite.

Dacă pe plan intern instalarea comunismului a generat în primă fază ruperea brutală a legăturilor culturale cu Occidentul, prin denunțarea acordurilor de cooperare și expulzarea misiunilor universitare, religioase și umanitare, propaganda externă a fost în schimb imediat organizată, cu scopul de a coopta opinia și personalitățile „progresiste” în construirea unei imagini avantajoase a realizărilor socialiste.

În același timp, elitele tradiționale exilate rectificau informațiile diseminate de rețeaua oficială, prin intermediul publicațiilor periodice ca: „La nation roumaine”, „România” sau „Patria”, tribune de exprimare ale reprezentanților PNȚ, PNL, PSD, precum și B.I.R.E. („Buletin de informație pentru românii din exil”), revistă îndependentă cu apariție bilunară, fondată în 1947, sau „Limite”, revistă lunară cu profil cultural creată în 1969 de Virgil Ierunca, acestea din urmă oferind principalele surse utilizate în prezentul articol.

Scopul declarat al B.I.R.E. este rezistența față de dictatură, coloanele-i fiind deschise tuturor celor care „nu luau apărarea ideologiilor”[7]. Publicația are meritul unei persistente longevități

---

[6] Virgil Ierunca, *Disidență și represiune în România. Sindicatul liber al oamenilor muncii din România*, în: *Limite*, nr. 28-29, decembrie 1979, p. 5.

[7] René Théo, *Eveniment, Cel de-al 37-lea an de apariție*, B.I.R.E., nr. 786, 16 ianuarie 1984, p. 5.

asigurate cu prețul eforturilor ziaristului René Théo, care o redacta adesea în întregime, finanțând-o din salariul său și al soției.

După cum amintește Grigore Filitti, vice-președintele Comunității Române din Franța, B.I.R.E. „și-a căutat o cale pe care o voia dreaptă", făcând față diverselor atacuri ale grupului românesc parizian, a cărui unitate politică s-a destrămat în urma procesului Maniu, după care „unii și-au pierdut onoarea, alții iluziile"[8]. Radu Câmpeanu, fost deținut politic, fost membru al mișcării liberale aripa tânără, mâna dreaptă a lui René Théo începând cu anii 70, descrie astfel parcursul revistei: „Putem să-i criticăm stilul, adesea prea direct, putem să nu fim mereu de acord cu opiniile personale exprimate, însă nu vom putea niciodată să contestăm justețea opiniilor fundamentale, precum și apărarea dârză a propriilor poziții, aceleași cu cele ale compatrioților reduși la tăcere"[9].

În paginile revistei găsim în același timp o cronică a evenimentelor mondene și culturale ale comunității, precum și subiecte de anvergură pe care presa franceză le aduce periodic pe prim plan în anii '70 și '80, de pe poziții critice care exprimă ruptura politică dintre cele două state în urma diminuării interesului schimburilor comerciale și mai ales a intensificării represiunii și controlului ideologic.

Din acest punct de vedere, România comunistă apare în opinia franceză mai ales prin „cazurile" intelectualilor persecutați, arestați la domiciliu sau condamnați la închisoare, ale preoților care îndrăznesc să critice ierarhia dar și regimul și ale

---

[8] Grégoire Filitti, *B.I.R.E., instrument d'entente entre les Roumains*, n° spécial à l'occasion de son 30e anniversaire, mars 1978, p. 10.

[9] Radu Câmpeanu, *Une partie de l'âme roumaine libre*, *loc. cit.*, p. 6.

muncitorilor care plătesc cu integritatea fizică și psihică încercarea de a crea sindicate independente, ca S.L.O.M.R., de exemplu. Stabilirea unora dintre ei în Franța este de altfel sărbătorită ca o victorie de principalele cotidiene, atât de stânga, cât și de dreapta.

Încălcarea drepturilor omului, cultul personalității, nepotismul clanului Ceaușescu, politica de natalitate și distrugerea patrimoniului arhitectural al Bucureștiului sunt tot atâtea teme recurente care marchează decalajul progresiv dintre mesajul propagandei și realitate. În anii '80, dezvăluirea unor acte de spionaj, a amenințărilor cu moartea adresate disidenților, denunțarea atentatelor comandate de Securitate împotriva acestora și a bătăilor de intimidare suferite de jurnaliști francezi care anchetează în țară topesc orice urmă de credibilitate a mesajelor oficiale, învăluind imaginea țării cu un văl de scandalos mister și amară suferință. Toate acestea sunt reflectate în paginile B.I.R.E.

Disidența propusă de „Limite" este mai ales intelectuală. Poetul Virgil Ierunca, directorul acesteia, s-a stabilit în Franța încă din 1947, plecând din țară cu o bursă acordată de I.F.B., în același timp cu Monica Lovinescu, viitoarea lui soție. Parcursurile celor doi se unesc în continuare și pe plan profesional, atât la ziar, cât și la Radio France și la Radio Europa Liberă.

Așadar, revista semnalează sistematic, sub semnătura Monicăi Lovinescu, aparițiile notabile din țară, insistând asupra rezistenței opuse de cărturari, asupra responsabilității acestora în denunțarea și redresarea stării de fapt.

Creată în 1969, când iluziile liberalizării încep să se risipească, publicația bilunară își propune să demonteze mecanismele ideologice, căutând mereu soluții pentru criza morală. În ianuarie 1970, cu un an înaintea faimoaselor teze din iulie,

Anton Iosif explică lucid: „relativa liberalizare a fost concesia, momeala cu care partidul a încercat să-și apropie *întreaga* intelectualitate din România". Încetinirea ritmului schimbărilor și moderarea deschiderii față de intelectuali este clar decodată: „In clipa în care conducerea comunistă română a înțeles ceea ce liberalul Dubcek nu a vrut să înțeleagă, și anume că liberalizarea consecventă duce inevitabil la prăbușirea sistemului comunist, atunci drumul partidului s-a despărțit din nou de cel al omului de cultură"[10]. Mai rău, grupul de intelectuali care au suferit de pe urma stalinismului și au fost apoi invitați să se afirme după 1964, chiar cooptați în C.C. „se fac dintr-o dată campioni ai politicii sinuoase duse de partid, pledând cu energie împotriva liberalizării excesive". În fond, concluzionează autorul, este imposibil să te lupți cu comunismul colaborând: „Cine dorește într-adevăr libertatea nu are nevoie să recurgă la teroare pentru a ajunge la ea și calea spre adevăr nu trece prin minciună"[11]. Acesta est spiritul în care revista continuă, prezentând sistematic climatul intelectual și ideologic din țară.

Astfel, în august 1971, „revoluția culturală" presimțită este aspru criticată. Proaspăt întors de la Pekin, Nicolae Ceaușescu elaborează un „manifest declarat împotriva liberalizării, a competenței profesionale a intelectualilor". Ierunca denunță bucuria nomenclaturiștilor, descriind just starea de lucruri: „Am rabdat nedreptatea cu greu dar am știut totuși să așteptăm. Din când în când ne-am ridicat din groapă și ne-am arătat colții. Am întins curse tinerilor și uneori i-am prins în capcana compromisului. Am fi putut probabil și altfel să le ștergem talentul,

[10] Anton Iosif, *O mărturie. În fața de-liberalizării*, în: *Limite*, nr. 2, ianuarie 1970, p. 1.
[11] *Ibidem*.

îndrăzneala cu care mijiseră pe ogorul altădata al nostru, dar ar fi fost mai lung. Și iată că deodată «propunerile de măsuri» ne-au reînviat. Ne cheamă pe toți înapoi. [...] Vigilența sporită, propaganda identificată a culturii, combaterea și a misticismului, și a concepțiilor retrograde, și a celor capitaliste, principialitatea, înaltul spirit de exigență partinică, abecedarul nostru magic, cel de toate zilele ! Vor fi închise librăriile pentru trierea cărților «necorespunzătoare», magazinele de discuri pentru a nu lăsa decât marșurile «revoluționare». Va fi suprimată facultatea de filosofie nepartinică. Ce nevoie avem de filosofiile celorlalți când o avem numai pe a noastră?[12]".

Totuși, unii scriitori își riscă poziția confortabilă pentru a denunța regresul. Demisia lui Nicolae Breban, membru al C.C. și redactor șef al revistei „România literară", vitrina Uniunii Scriitorilor, este amplu comentată în „Le Monde" de Manuel Lucbert, „Le Figaro" semnalează de asemenea protestul, iar „Les Nouvelles littéraires" îl intervievează pe romancier[13]. Revoltele rămân însă izolate și pot fi astfel ușor circumscrise. De altfel, diplomații francezi remarcă faptul că spre deosebire de scriitorii polonezi sau cehoslovaci, confrații lor români nu se solidarizează cu populația pentru un protest programatic, limitându-se de cele mai multe ori la revendicări referitoare la propriul statut.

„Limite" continuă să-și informeze cititorii parizieni despre îngrădirea libertății culturale, în decursul anilor 70, prin „pulverizarea" institutelor, epurări, reducerea paginilor revistelor și a ediției de carte sub pretextul crizei hârtiei, revizuirea planurilor

[12] *Revoluție culturală în România ?*, „Limite", nr. 7, august 1971, p. 1-2.
[13] Primele reacții la re-jdanovizarea culturii românești, în: *Limite*, nr. 8, decembrie 1971, p. 5-7.

editoriale. Este amintită desființarea Institutului de Psihologie în urma experienței meditației transcedentale efectuată cu acordul autorităților, precum și diminuarea rolului Academiei Române prin crearea altor două academii în urma întârzierii cu care și-a deschis porțile Elenei Ceaușescu. Se pare că în 1983 era evocată și posibilitatea transformării Muzeului Aman într-o ceainărie și aceea a transplantării Muzeului Satului[14].

Rolul acestor două reviste este important în publicitatea manifestărilor și grupărilor pro-românești anti-totalitare care funcționează la Paris. Atât B.I.R.E. cât și „Limite" semnalează activitățile Ligii pentru Apărarea Drepturilor Omului în România, ale Comitetului pentru o Europă a libertăților (CIEL), ale Asociației foștilor deținuți politici români, ale Grupului din Paris de prognoză asupra unei societăți post-comuniste, sau ale Centrului român de Cercetări redeschis, la 24 septembrie 1982, în prezența lui Mircea Eliade. Personalități ca Eugen Ionescu, Alain Paruit, Mihnea Berindei, Sanda Stolojan se demarcă prin demersuri lor constante și străduința de a coopta semnături cu greutate pentru susținerea diferitelor acțiuni de protest.

La sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, numeroase scrisori deschise adresate lui Nicolae Ceaușescu sau președinților francezi, cu ocazia vizitelor oficiale, sunt integral publicate. Dintre acestea, remarcăm mișcarea Goma-Manoliu, cazurile Dorin Tudoran și Mihai Botez, la care se adaugă intervențiile lui Eugen Ionescu, reacția tardivă a lui Emil Cioran și aceea strălucitoare de persuasiune și succes literar a lui Virgil Gheorgiu. Unii scriitori, ca Goma, Gheorgiu, Ierunca, precum și memorialistul Sergiu Grossu își dedică opera evocării realităților

[14] *Albanizarea culturii române*, în: *Limite*, nr. 42-43, martie 1984, p. 1-2.

românești, alții, precum Cioran, se demarchează cu grijă de mediul exilaților pentru a-și face un nume în literatura franceză.

Tonul și stilul scrisorilor contestatare variază, mesajele sunt, desigur, asemănătoare. În ianuarie 1977, Paul Goma îi cere președintelui să se solidarizeze cu *Charta 77*: „Sunt ferm convins că milioane de români vă vor urma și vor fi solidari cu cehii și cu slovacii. Prin acest gest, veți arăta că sunteți consecvent cu declarațiile din 1968, veți dovedi că luptați contra socialismului, pentru democrație, pentru umanismul generos. Aceasta în primul rând. Apoi, România se va prezenta cu fruntea sus la Conferința de la Belgrad”[15].

Prin memoriul de la 1 septembrie 1984, Dorin Tudoran îi scrie lui Nicolae Ceaușescu prezentându-i „opțiunea” de a emigra, împreună cu familia, denunțând „practica teroristă a deținerii de ostateci de conștiință” și prăpastia „de netrecut” dintre realitățile românești și credințele sale „cele mai profunde despre Om și Drepturile lui inalienabile, Libertate și Democrație, Dialog și Opinie, Cinste și Echitate, Cultură și Educație, Patriotism și Sacrificiu”. La 24 iulie 1985, după o grevă a foamei mediatizată în Occident, primește autorizația de emigrare.

Dintre toate protestele, cel al lui Eugen Ionescu, desprins parcă dintr-una din piesele sale de teatru, se distinge printr-un amestec de seriozitate și *obrăznicie* savant dozate pentru o discuție care se vrea de la egal la egal: „Știi foarte bine că țara românească e nemulțumită de dumneata. Ești destul de informat și băiat destul de mare ca să știi lucrul acesta. Atunci de ce stai la cârma statului și indispui pe toată lumea? Mai bine

[15] Paul Goma, *Le tremblement des hommes. Peut-on vivre en Roumanie aujourd'hui ?*, traduit du roumain par Alain Paruit, Editions du Seuil, 1979, p. 36.

ți-ai da demisia.[...] Pot, dacă vrei, sa-ți fac o chemare și sunt sigur că, odată ce-ai plecat de la putere, guvernul care ar veni în locul dumitale ți-ar da voie să pleci, dumitale și soției. Și ați veni amândoi la mine, v-aș găsi o slujbă și ați vedea că nu sunteți mai rău plătit decât toți cetățenii francezi care lucrează"[16].

Întrebarea este: se poate stabili într-adevăr un dialog cu Puterea? Mihai Botez, creatorul Institutului de Cercetări Prospective din București (1970), redus la rolul de simplu cercetător, urmărit, anchetat, „bătut măr" de Securitate[17] reușește să emigreze în Statele Unite, în 1987. În trecere prin Paris, va declara ziarului „L'Express" (22-28 mai 1987): „În toate țările socialiste, puterea și poporul au divorțat. Aici, oamenii sunt atât de slăbiți de lipsuri, atât de descurajați de neputință, încât se retrag în familie și în cercurile de prieteni, unde încearcă să creeze spații de libertate, de umanitate, lăsând puterii întregul spațiu public". Crede că este important să existe personane care să spună „nu", dar că acestea nu reușesc să impună puterii un dialog, posibil doar după căderea comunismului, în urma unui colaps economic evident.

O soluție de mijloc este imaginată de unii intelectuali din exil sau din țară pentru reinserția României în spațiul occidental prin vectorul cultural. Unul dintre ei este criticul Eugen Negoițescu, refugiat în Germania, care amintește izvoarele continentale ale culturii române moderne, gradul ei de contemporaneitate și sincronicitate cu Occidentul și valoarea resurselor umane. Cel mai cunoscut rămâne însă Constantin Noica. În prefața de la *Modelul european*, adresează confraților occidentali

[16] *Limite*, septembrie 1977, in Florin Manoliu, *op. cit.*, p. 416.
[17] *Le Figaro*, martie 1987.

un rechizitoriu determinat, acuzându-i că urâțesc de două secole lumea și degradează „reușita de neasemuit" a culturii europene. În loc să se întrebe dacă Răsăritul mai poate fi salvat, aceștia ar face mai bine să-i asculte pe intelectualii marginali din acest colț de Europă: „Voi lăsați pe oameni să trăiască unul lângă altul ca și cum ar fi unul fără altul; și ajutați fiind de o tehnică prin care am reușit nu să ajungem undeva, cât să plecăm mai repede de oriunde [...] voi favorizați o societate în care surâsul, politețea și salutul amabil prin agitația mâinii dau singura măsură a societății noastre civilizate. [...] Am scris aceste pagini cu sentimentul fratelui neluat în seamă (cum suntem toți aici) care cerșește pentru el și pentru lume o îmbrățișare"[18].

Cu toate acestea, atât în cazul mesajelor pluraliste ale diferitelor voci disidente, cât și în cazul celor vehiculate de propagandă, chestiunea culturii românești rămâne în spațiul francez marginală și episodică, strict legată de orientările politice.

[18] *B.I.R.E.*, nr. 866, 16 ianuarie 1988.

# „Omul nou”
# Configurări și desfigurări interbelice

**Ștefan Firică**

Noțiunea neotestamentară – pătrunsă în cultura creștină prin epistolele Sfântului Pavel către romani și coloseni – e revizitată în perioada interbelică, în discursuri aparținând tuturor câmpurilor intelectuale. În epoca agitată de după cel mai teribil război de până atunci, „omul nou” înseamnă (i) soldatul durificat, precipitat al unei culturi militare în plină restructurare, (ii) un fel de figură neo-renascentistă, multilateral dezvoltată, sinteză de virtuți atletice și spirituale, sau (iii) un concentrat etno-spiritual ideal, pe fundalul reînfloririi tematicilor naționaliste. E ușor de anticipat cum ancestralul arhetip devine o masă de manevră a ideologiilor de toate culorile politice, atât în spațiul european cât și în cel românesc.

Despre „omul nou” forjat în războiul modern, un fel de erou automatizat, vorbește Ernst Jünger în pseudojurnalul lui de campanie *Stahlgewittern* („Furtuni de oțel”, 1920), unde îl propune ca model arhetipal pe luptătorul din trupele de șoc (*Sturmtruppen*). Prototipul pătrunde în cultura de masă prin intermediul artelor vizuale și, mai ales, al sculpturii, majoritatea memorialelor de război din mausoleele sau parcurile germane din anii ’20 axându-se pe silueta dinamică a soldatului cu obrazul „dur ca fierul sau oțelul, solid ca roca de granit” (Goebel 2009: 166), acoperit cu nelipsita cască de metal și, eventual,

armurăria specific medievală. Un „om integral" promovează Mussolini la 1933: „care e politic, care e economic, care e religios, care e sfânt, care e războinic", în contrast cu „omul economic" (citește: burghezul materialist) al epocii trecute (Mussolini 2006). La 1941, Drieu la Rochelle își exprimă nădejdea că ar fi contribuit la apariția „omului totalitar", în locul celui divizat în activități mărunte egoist-individualiste, compromis în regimurile liberale (Hines 1978: 62). Înaintea tuturora, în 1901, Miguel de Unamuno credea că „omul nou" care se va naște va fi un *hombre quijotizado*, emanație ideală a spiritului spaniol (Wohl 1979: 127). Câte ceva din toate aceste siluete fantomatice găsim și în romanele lui Eliade, pus în temă cu obsesiile majore rostogolite în presa „tinerelor generații" europene.

„Huliganul" Alexandru Pleșa, înăsprit până la dezumanizare, se apropie de tiparul eroului jüngerian, promițând să calce în picioare nu numai inimile frânte ale iubitelor, dar și alte, multe, vieți omenești, în batalioanele de elită pe care le visează. Numește etica occidentală „șantaj" și recunoaște ca unică instanță a acțiunilor sale o lege morală de uz propriu, pe care se înțelege că o poate îndoi după propria voință, în felul supraomului nietzschean: „Pot călca orice lege, în afară de legea ființei mele, pe care n-o cunosc decât eu... [...] Nu mă las șantajat nici de milă, nici de prieteni, nici de morală, nici de cuvântul dat." (Eliade 1995: 280). Mai reflexiv e juvenilul Cezar Tomescu, în al cărui discurs distingem unde naive de heideggerianism. „Omul perfect" poate fi numai acela care conștientizează că existența lui se desfășoară pe orizontul morții, iar „Explicația e simplă: omul activ, omul creator, este excitat mai ales de ideea că într-o zi se va termina totul, că va avea un

sfârșit, o odihnă definitivă. Cultivă la maximum conștiința acestui sfârșit, și vei obține de la oameni cele mai extraordinare eforturi. Cine știe că într-o zi va muri, cine știe asta *încontinuu,* este în stare să ridice munții, este în stare de cele mai crâncene libertăți, de cele mai curajoase acte. Tot voi muri, își spune el, cel puțin să fac acum cât mai mult și cât mai liber..." (Eliade 1995a: 141-142).

De asemenea tirade s-a săturat David Dragu, care se simte bătrân la 29 de ani, dar a scris mai demult un tratat de etică, *Morala animalului politic*, conținând un capitol intitulat „Despre superstițiile legate de noțiunea de om" (să nu uităm că, la Eliade, „superstițiile" au sensul special de idei de-a gata răspândite, în mod necritic, pe canalele culturii de masă moderne). Oricât ar preocupa mințile personajelor, „omul nou" nu primește, totuși, în *Întoarcerea din rai* sau *Huliganii*, o pondere epică semnificativă, constituind un subiect de conversație printre atâtea altele. În schimb, avem motive să credem că altfel ar fi stat lucrurile în al treilea episod al trilogiei, *Viață nouă*, că „planurile ușor înclinate" ale romanului (Eliade 1999: 214) ne-ar fi coborât în apele tulburi ale acestui concept. Puține sunt ocurențele sale, în paginile publicate. Un student surprins pe coridorul din fața amfiteatrului unde Nae Ionescu își ține cursul discută despre teza lui de licență dedicată personalității. Abordarea lui pare înrudită cu etno-psihologismul lui Rădulescu-Motru sau cu fenomenologismul lui Mircea Vulcănescu din *Dimensiunea românească a existenței*, de vreme ce vântură sintagme ca „instinctul verticalității românești" și „reintegrarea personalității în ethosul românesc" (idem: 113-114). Știm, din mărturiile sale, că Eliade își pregătea minuțios terenul pentru

punerea în scenă a „tragediei legionare": iată, într-un fel de exergă teoretică, una dintre marotele naționaliste de atunci. Nu numai atât: titlul romanului nu e doar dantesc, ci și neotestamentar, autorul gândindu-se desigur la un paralelism cu „viața nouă" a creștinului care trebuie să se dezbare de „omul vechi", veterotestamentar, conform îndemnurilor din epistolele Sfântului Pavel (*Romani*, cap. VI: 4-6; *Coloseni*, cap. III: 9-10). Pe calea etno-psihologiei sau a misticii, cartea pare că se pregătește să atace, prin încolțire, problema unei reconstrucții radicale a identității, individuale și colective. Personajele, românii, lumea par în pragul unei mari schimbări, anumite elemente de atmosferă anunță că am ajuns la un sfârșit de eră. Unul dintre termenii recurenți în publicistica lui Eliade din anii '30 este „renașterea", iar autorul își notează în *Jurnalul portughez* că *Viață nouă* ar fi „romanul prin care încerc o regenerare a neamului meu" (Eliade 1999: 209). Toate semnele indică o tematică palingenetică, foarte în ton cu ideologia modernismului cu simpatii de extremă dreapta din epocă, dacă aplicăm grila lui Roger Griffin (2007). Însă în viața atașatului de legație de la Lisabona survin evenimente care îi vor decapita proiectul literar: boala și moartea Ninei, răsturnările din teatrul de război. Noul context internațional (după înfrângerea Italiei în Egipt, rebeliunea legionară, bătălia de la Stalingrad etc.) compromit politic întreprinderea inițială. Fascicule din planul părăsit vor fi salvate în alte proze ulterioare, dispărând însă cupola sub care ar fi trebuit să conveargă toate. Jurnalul romanului nu deconspiră intențiile de construcție, dar s-ar putea ca exclamațiile despre „măreția" întregului să nu fi fost tocmai gratuite, dată fiind miza pusă în joc, o resurecție a omului modern. Cum ar fi

integrat autorul în ficțiune viziunile lui despre mit, istorie și politică de la începutul anilor '40, nu putem ști, din eșantioanele editate de Mircea Handoca.

Tema interbelică a „omului nou" are la Eliade o întindere neobișnuită, nu numai prin articolele numeroase[1], dar și prin conotațiile diverse pe care conceptul le comportă, etice, psihologice, mistice, istorice, etnice, politice. Neîndoielnic că sursele sunt internaționale, dar intelectualul român nu compilează, ci sintetizează o viziune proprie. Gândirea lui fiind „tentaculară", în sensul de a-și apropria obiectele din toate direcțiile și oarecum aleatoriu, cu mare suplețe, e greu de stabilit un punct inițial al abordărilor care iau avânt cam între 1933 și 1938, dar probabil că cel mai profitabil e de pornit de pe un palier, așazicând, epistemic. Așadar, „omul nou" se definește prin cunoașterea plenară, atinsă prin colaborarea tuturor etajelor ființei – rațiune, dar și pasiune, instincte, agonii. Eclectismul consună cu teoriile germane ale trăirii (*Erlebnis*). Aici, autorul face un popas pentru a elimina din calcul „pasiunile triste" cum ar fi cele ale inimii, care închid individul în sine, provoacă *taedium cordis* sau *acedia* și aduc cele mai sterile și mai puțin bărbătești dintre melancolii („Despre o anumită experiență", 1933, în Eliade 1934: 69-70). Asemănarea cu vital(ist)ul antisentimental Alexandru Pleșa e de ordinul evidenței, dar exercițiul renunțării la plăcere și suferință trimite și la mistică. Cunoașterea integrală conduce inevitabil la o transformare interioară, iar discuția poate înainta acum pe un palier moral-psihologic: „Omul are acest miracol la

[1] Tentative de a schița un corpus publicistic în care e abordată chestiunea „omului nou" au avut Linscott Ricketts (cap. „Omul nou", 2004 I: 545-549) și Gligor (cap. „Omul nou și revoluția legionară în viziunea lui Mircea Eliade", 2007: 172-183). Listele care se pot reconstitui, utile, sunt incomplete.

îndemână (și totuși îl folosește atât de rar) că ar putea fi întotdeauna ceea ce, în fond, este" (idem: 71). Tautologia știută de la Nietzsche sau Gide („să devii ceea ce ești") o mai folosește Eliade vorbind despre autenticitate: drumul autenticității conduce așadar la „omul nou"; cu alte cuvinte, căutarea sinelui se va încununa cu descoperirea, dezgroparea unei versiuni optimizate, epurate a identității. Pentru a atinge rezultatul scontat, e nevoie de folosirea unor tehnici de meditație pentru ștergerea „memoriei personale", un lux stricător: „Suprimați cu desăvârșire orice urmă de memorie sentimentală, suprimați contemplațiile evanescente, amintirile din copilărie, regretele, toamnele, florile presate, nostalgiile. Încercați să concepeți viața așa cum e [...]. Fără continuitate, mai ales, fără punți de trecere (care creează sentimentele, regretele etc.), fără *timpul personal*, adică acea legătură sentimentală pe care o creează individul între diverse evenimente ce se succed" („Exerciții spirituale", în idem: 191).

Timpul subiectiv care trebuie evacuat nu e decât durata interioară proustiană; în locul ei se va instala o „memorie impersonală", ce păstrează nu florile presate ale amintirilor intime, ci numai semnificațiile abstracte. De la o asemenea reformatare a personalității, în sensul dezindividualizării și al purificării, s-ar constitui „omul nou" reclamat în anii 1930. El contrastează cu „omul nou" comunist (popularizat în presa sovietică încă din anii '20), care nu admite „primatul spiritului" și, pe cale de consecință, e un rebut din stadiul de proiect. Definit printr-un principiu politic (lupta de clasă) redevabil la materialismul și pozitivismul de secol 19, acesta rămâne un „om vechi", expirat („Reabilitarea spiritualității", 1935, în Eliade 1990

II: 66-67). Apoi, Eliade privește problema dintr-o perspectivă istorică, remarcând că orice epocă de mari răsturnări a făurit întâi un „om nou", necunoscut până atunci: așa s-a întâmplat pe vremea lui Alexandru Macedon, a Evangheliilor, a Renașterii, când au avut loc mutații sufletești ireversibile, cu efecte pe termen lung în dezvoltarea civilizației („Renașterea și prerenașterea", 1935, în idem: 141-142). De la aceste exemple ilustre ar trebui să învețe mișcările tinerești contemporane că orice revoluție politică se cuvine să înceapă cu o „revoluție spirituală", înfăptuită de fiecare în singurătate și având ca rezultat „o nouă icoană a omului despre sine însuși" (idem: 69). După 1937, referirea la legionarism, care până atunci se putea citi printre rânduri, devine fățișă: „Semnificația revoluției pe care o năzuiește dl. Corneliu Codreanu este atât de profund mistică [...]. Nu e vorba de cucerirea puterii cu orice preț, ci înainte de toate de un om nou, un om pentru care viața spirituală să existe, iar creștinismul să fie trăit responsabil, adică tragic ascetic. [...] [O] revoluție creștină, o revoluție spirituală, ascetică și bărbătească cum încă nu a cunoscut istoria Europei" („Comentarii la un jurământ", 1937, *Dosarul Eliade* V: 236-237).

„Oamenii noi" se încolonează disciplinat pentru a petrece sicriele lui Ion Moța și Vasile Marin de la graniță și până la Casa Verde din Bucureștii Noi, într-o procesiune halucinantă care seamănă cu aceea din *Cimitirul Buna-Vestire*, dar tratată nu cu sarcasm arghezian, ci cu lacrimogenă evlavie. Ei depun, colectiv, și un jurământ „aproape călugăresc" (idem: 234-237). Accentul pus cu obstinație pe revoluția „ascetică", „spirituală", „creștină" i-a făcut pe unii comentatori să pretindă apolitismul abordării lui Eliade. Dar „revoluția spirituală" nu era decât un clișeu la

care apelau și cei mai învederați doctrinari ai legionarismului, precum Ion Moța sau Paul Costin Deleanu (vezi Ornea 1995: 366-367). Chiar și Corneliu Zelea Codreanu preciza în *Cărticica șefului de cuib*, la punctul 69, că „[o]mul nou, sau națiunea înnoită presupune o mare înnoire sufletească, o mare revoluție sufletească a poporului întreg" și preciza mai departe sensul acestei înnoiri morale: „PUNCTUL 70. În acest om nou, vor trebui să învieze toate virtuțile sufletului omenesc. Toate calitățile rasei noastre. În acest om nou, vor trebui ucise toate defectele și toate pornirile spre rău" (Zelea Codreanu 1987: 65).

Zelea-Codreanu își construiește personajul-stindard ca pe un „erou"[2], un „uriaș" de carură medievală, iată o altă valență din iconografia legionară. Altundeva, „omul nou" e arătat făcând saltul peste coruptele veacuri fanariote și dând mâna cu aristocrația feudală românească („Noua aristocrație legionară", 1938, *Dosarul Eliade* V 2001: 257). E o ficțiune naționalistă curentă în anii '30, uneori antisemită și xenofobă, care la Al. Cantacuzino ajunge pe culmile extremismului: „[R]omânul de mâine trebuie nu numai să-și regăsească firea sa românească de acum 300 de ani și să se mulțumească cu atât, ci trebuie să vrea totodată și să se regăsească și să se întreacă... [...] Românul de mâine trebuie să aibă gustul și deprinderea existenței severe, dure, eroice și să aibă simțul eului colectiv și al binelui național și să mai aibă cele două însușiri atât de zgomotos blestemate, să fie violent și să fie extremist etc. etc." (Al. Cantacuzino, „Românul de mâine", 1935, în Ornea 1995: 368).

[2] Ideologii mișcării fac distincția dintre „erou" și „sfânt", legionarul căzând pe primul arhetip (Ornea 1995: 371-372).

Câte din toate aceste subteme copios dezvoltate în presa de dreapta a anilor '30 (numărul de Crăciun 1935 al ziarului *Vremea* e închinat, integral, „Omului nou") s-ar fi regăsit în *Viață nouă*, și în ce manieră, cum spuneam, nu putem bănui. Cert e că reprezentările nonficționale sunt mai tulbure politic decât cele ficționale, atâtea câte s-au păstrat.

## Bibliografie

*Dosarul Eliade* V: *„Dosarele" Mircea Eliade*, vol. V. Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Editura Curtea Veche, București, 2001.

Eliade 1934: Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Cultura Poporului, cu un desen inedit de Marcel Iancu, București, 1934

Eliade 1990: Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I-II, Editura Roza Vânturilor, București, 1990

Eliade 1995: Mircea Eliade, *Huliganii*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte: Mircea Handoca, Editura Garamond Internațional, București, 1995.

Eliade 1999: Mircea Eliade, *Viață nouă*, Ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Jurnalul Literar, București.

Gligor 2007: Mihaela Gligor, *Mircea Eliade. Anii tulburi: 1932-1938*, EuroPress Group, București.

Goebel 2009: Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*, Cambridge University Press, Cambridge.

Griffin 2007: Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave, Macmillan, New York, 2007

Hines 1978: Thomas M. Hines, *Le rêve et l'action: une étude de « L'Homme à cheval » de Drieu La Rochelle*, French Literature Publications Company, Columbia, South Carolina.

Linscott Ricketts 2004: Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade,* Introducere la prima ediție și prefață la ediția românească de

Mac Linscott Ricketts, În românește de Virginia Stănescu și Mihaela Gligor, Criterion Publishing, București, 2004

Mussolini 2006: Benito Mussolini, „Discorso del 14 novembre 1933”, în *Tutti i discorsi*, Roma, Istituto Luce (DVD).

Ornea 1995: Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române București, 1995

Wohl 1979: Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979

Zelea Codreanu 1987: Corneliu Zelea Codreanu, *Cărticica șefului de cuib*, München, Colecția „Europa”.

# Personajul virtual sau al V-lea punct cardinal
## (Dimensiunea teatrală a absurdului în dramaturgia lui Matei Vișniec)

**Mihai Lungeanu**

Motto: *Tu ești cel care a cerut să fie lăsat aici, pe acest Pământ, astfel încât să poți face ceva remarcabil, ceva care contează pentru tine, pe care nu ai fi putut să-l faci nicăieri altundeva și nici altcândva.*
Richard Bach – Învățături pentru suflete avansate

Având în vedere că prezentul rezumat face parte integrantă din cercetarea noastră, focalizată asupra *personajului virtual*, ca expresie a dimensiunii teatrale a absurdului, așa cum îl oglindește „lumea" *reală* descrisă, (nu numai în dramaturgia sa), de Matei Vișniec, suntem tentați să abordăm tema oarecum ne-convențional și să construim nu un mic compendiu al temelor tratate (mai pe larg) în cuprinsul tezei, ci o imagine în oglindă a călătoriei făcute „în căutarea personajului pierdut". Cu alte cuvinte, să vedem în ce măsură argumentele analizei noastre rezistă la un filtru de luciditate adăugat unei priviri detașate și ne-încrâncenate. Pentru început, ne vom alinia opiniei lui Franco Zefirrelli: „*Este cu mult mai frumos să ai intuiția anumitor fenomene și să le restitui apoi ca pe un fruct al imaginației tale, decât să realizezi o ilustrare fidelă a propriilor idei*"[1]. Cu alte

[1] Franco Zefirrelli, *Iisus, povestea unei capodopere,* Ed. Orizonturi, București, 1991, p. 55.

cuvinte, vom cere „oglindei" fictive să își arate nu capacitățile magice prin care am putea descoperi tainele „viitorului", ci mai ales puterile miraculoase prin care să ne ajute la înțelegerea drumului parcurs, în „trecut"-ul travaliului nostru. Nu prefață, nici postfață, ci imagine a imaginii, reflexe și umbre, contururi și dimensiuni, „obiect" nou despre „subiectul" parcurs.

Deoarece fiecare zi cuprinde un pas în plus pe drumul propus (chiar dacă, de fapt, rămâne un veșnic *prim* pas), vom puncta aici întâlnirea (doar aparent produsă sub auspiciile întâmplării) cu un text inedit, cercetător al oceanului dramaturgic shakespearean prin prisma „spectacolului ascuns". Lucrarea este semnată de profesorul căruia i se datorează atât imboldul, cât și îngăduința construirii acestor rânduri, regizorul Alexa Visarion. O grăbită judecată de atitudine ar putea privi această referire prin prisma unui coruptibil compliment; „norocul" face însă ca „întâlnirea" cu acest text să se petreacă „după" alcătuirea propriei noastre lucrări, oferindu-e doar șansa unei verificări a validității argumentelor prin care alăturam (uneori) vastitatea, diversitatea și complexitatea „lumii" lui Matei Vișniec cu imensitatea „teritoriului" dramaturgiei re-discutate în lucrarea citată (și citită). În speranța că vor fi acceptate reflexele acestei puneri în oglindă, vom porni exercițiul nostru de la cuvintele tipărite pe ultima copertă: „*Oglinda nu numai că reflectă, dar și generează lumină*".

Nimic mai adevărat, dar cu o singură condiție: să *există* un fir de lumină, cât de firav ar fi... Fără lumină, reflectarea devine „o gaură neagră", un „hău" (chiar în accepțiunea termenului folosit de personajul Emil Cioran, re-construit empatic, „într-o întâlnire subiectivă" cu dramaturgul Matei Vișniec), o „groapă" din categoria celor „povestite" (cu subtilă „adâncime") de către

autorul studiat aici (gropile devenind și ele, la rândul lor, inedite „oglinzi" povestitoare despre „lumea" care le folosește: astfel *Groapa din tavan* povestește despre frică și furie, despre ură și violență; gropile comune, săpate de stalinism și descoperite de sateliți, povestesc despre criminalii abjecți și sistemele lor odioase, care săpau neâncetat în timp ce sperau, nemeritat, la ștergerea urmelor). Dacă ar fi să credem în puterea cuvintelor de a crea realitate „virtuală" (și credem, aidoma autorului nostru, care notează că „*o piesă trebuie să fie un conflict și o devenire, adică devenirea unor perso-naje*") și dacă am fi convinși de energia lor reală (și suntem, ca și domnia sa, care declară: „*întotdeauna am considerat că scriitorul este de fapt cineva care lucrează cu un material viu, acest material viu fiind textul. Iar textul, fiind viu, are legile sale*"[2]) (s. a.) am putea îndemna cuvintele să se joace și astfel s-ar putea citi: „unde lumină nu e, nimic nu e!"

Așadar, privirea noastră din acest rezumat încearcă o succintă cartografiere a unui teritoriu întins pe parcursul a aproape 40 de titluri de piese "mari" și cam tot atâtea „piese scurte" („*O piesă scurtă este un exercițiu de captare a emoției dintr-o singură mișcare, un joc stilistic în care îți propui să obții maxim de efecte cu minimum de mijloace. O piesă scurtă mai este o probă de prestidigitație în care timpul și emoția se află într-un raport invers proporțional. Și pe bună dreptate pentru că într-un timp scurt încerci să concentrezi o încărcătură mare de emoție.*"[3] (s. a.). Vom face această operație „privind" teritoriul dramaturgic ales spre cercetare dintr-un punct instalat undeva

[2] Matei Vișniec, *Ce este o piesă scurtă*, în vol. *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 5.
[3] *Ibid.*, p. 6.

în vârful unei piramide „virtuale”, rezultată din intersecția planului orizontal (un pătrat definit prin punctele sale cardinale majore: *în față, în spate, la stânga*, și *la dreapta*) cu cel vertical (anume cu perpendiculara ridicată pe intersecția diagonalelor pătratului, care desemnează direcția „*în sus*”, numită *cel de al cincilea punct cardinal*, pentru uzul demonstrației). Acest al V-lea punct cardinal poate corespunde și poziționării egocentrice a Omului (real sau virtual, născut sau numit), care devine astfel un canal de comunicare între Zenit (teritoriu predilect al omului virtual, construit din propensiunea sa către esența spirituală divină) și Nadir (cu profunzimile subconștientului, onirismului, alienării și descompunerii, mergând până la angoasa existențială primordială.) În el vom regăsi atât stâlpul esențial și totemic (amintit de Peter Brook ca element necesar și suficient, alături de public, pentru nașterea actului teatral) cât și stâlpul crucii, și nu doar în mod simbolic, metaforic, mitic sau religios, dar chiar și în definiție geometrică, spațială, acolo unde am putea spune că se intersectează matematica lui Blaise Pascal (părintele calculului probabilităților) cu divinitatea. („*Dumnezeu este cel mai bun pariu pe care îl poate face cineva. Dacă crezi, câștigi nemurirea, dacă nu crezi, n-ai pierdut nimic!*”).

Existența personajului virtual ne-a fost sugerată de un inedit răspuns „în oglindă” pe care Matei Vișniec îl oferă dilematicului text emblematic al teatrului absurdului, *Așteptându-l pe Godot,* de Samuel Beckett. Și anume piesa *Trei nopți cu Madox,* unde personajul *MADOX*, deși nu apare în mod concret, pe scenă, determină într-un mod cât se poate de real evoluția (sau involuția) personajelor cu care se întâlnește, în mod miraculos, în aceeași unitate de timp (noaptea). *Godot* este personajul virtual care nu apare. El este așteptat. Este invocat. Reprezintă

un punct de reper. Dar de unde ar trebui să vină? Presupunem că de sus. Rădăcina numelui este GOD (*DUMNEZEU*). Poate un pic alintat, sau diminutivat: GOD-ot, Godot. Ar putea pleda pentru sosirea lui „de sus" chiar existența (sau *permanența,* prin renaștere naturală) copăcelului singuratic (Unicul, UNUL), prezență misterioasă și totuși atât de necesară umanizării unui peisaj (spațiul - resimțit ca obstacol) în care cele două personaje principale așteaptă (timpul – resimțit ca o capcană) sosirea lui Godot. *Madox* este personajul virtual care apare (deși nu îl vedem, ne este descris cu lux de amănunte). El nu este așteptat. După ce apare, devine un punct de reper. Un posibil punct cardinal. Dar de unde vine?! Presupunem că tot „de sus", trimis de „cineva" care vrea să facă pace în sufletele oamenilor, care vrea ca oamenii să mai spere, să mai descopere un scop pentru care să merite să-și continue călătoria lumească. Trimis deci de *DUMNEZEU*. Ubicuu dar puternic, cu o istorie personală ambiguă și fragmentară, știe (cunoaște) totul despre fiecare în parte. Este o oglindă a fiecăruia. Energia acestui personaj *virtual* îți pune într-o nouă ecuație destinul individual, construind o relație superioară (cu sinele și cu divinitatea), oferindu-ți o invitație la accederea planurilor spirituale (prin renunțarea la concretul diurn, mundan), de fapt îndemnându-te să *„să te înalți, să părăsești cantitatea și să ai privilegiul existenței calitative"* (am citat din gândurile referențiale făcute publice de *„glasul care se aude din ce în ce mai mult*" aparținând lui Dan Puric, *„o conștiință înaltă a vremii noastre*", cum cu justă prețuire îl definește profesorul Gheorghe Ceaușu).

Traseul urmat în lucrare, pentru descifrarea formelor teatrale (existente în dramaturgia lui Matei Vișniec) sub care poate

fi aflat și identificat *personajul virtual*, tratat, într-un capitol aparte, și ca *persoană* (omul, ca individ *real*) și ca *personalitate* (identitatea, ca *destin asumat*), și ca *personaj* (rolul, ca personalitate *virtuală*), este și el determinat, la rândul său, de aceeași roză a vânturilor care, din păcate, nu-și mai îndeplinește rolul de credibilă și suverană călăuză pământeană. Și asta deoarece „semnul" contemporaneității a devenit debusolarea, destructurarea, ștergerea regulilor, anularea valorilor, aneantizarea individului prin disoluția ființei spirituale, prin hrana mediatică otrăvitoare, prin impunerea unui „haos" terifiant și sufocant. Diversele definiri (și definiții) date fenomenului „absurdului" nu reușesc să ascundă un sentiment general de „semn negativ", care însoțește terminologia curentă practicată. Lucru de înțeles, într-o lume în care *absurdul* și-a pierdut caracteristicile virtuale și a devenit o realitate resimțită aproape malefic în concretețea ei zilnică. Așadar, absurdul, ca expresie a lipsei oricărui punct cardinal: teritoriu pustiit de o permanentă *debusolare, dezaxare* și *destructurare* a ființei umane. Matei Vișniec ne oferă ipostaze nenumărate ale omului aflat în acest teritoriu de marasm, apreciindu-i mereu efortul de a se delimita, de a se rupe, de a se elibera de determinările reale. În ajutorul acestui efort, el construiește *pattern*-ul *MADOX*, pe coordonatele descrise mai sus, făcându-i prezentă esența și prin alte ipostaze imaginate (*CĂLĂTORUL PRIN PLOAIE, OSÂNDITUL, VĂZĂTORUL, POETUL*) sau prin personajele „reale" transfigurate simbolic și teatral (*MEYERHOLD, CIORAN, IONESCO, BECKETT, CEHOV*). Asupra fiecăruia dintre ele cercetarea noastră a stăruit cu dorința descifrării resorturilor ascunse, cu speranța descoperirii unui „remediu" pentru nebunia lumii înconjurătoare.

Și nu numai: avem imagini și replici care dau semne reale despre existența personajului virtual în zeci de cazuri lipsite de aura celebrității, de sensul notorietății sau de argumentul valorii. Un întreg „nomenclator" de postùri care oglindește o lume construită din oameni vii, aflați în război cu ei înșiși sau cu ceilalți, tânjind după dragoste, adevăr și lumină, măcinați de timp, speriați de spațiu, victimele unor „mașinării" de spălat creierele pe care nu o pot nici înțelege, nici opri. Dramaturgia lui Matei Vișniec abundă în exemple de manifestare a absurdului (și ca *realitate concretă,* și ca *realitate virtuală*), reprezentând un „teren" minat provocator pentru determinarea personajului virtual în a oferi o cale, un drum, o soluție.

Deoarece „călătorului îi șade bine cu drumul", vom încerca să facem prima mișcare sub imboldul natural al înaintării: vom constata însă că acest „înainte" (reprezentând *PRIMUL PUNCT CARDINAL)* poate fi definit și drept „miraj" dar și drept „capcană" a spațiului. Astfel, am privit (și analizat cu exemple de fapte, replici și gânduri) *spațiul* ca *direcție* (determinantul *în față* și obsesivul *înainte*), ca *obstacol* (spațiul care se opune înaintării, prin *limitare* – teritorii fixe, precum țara, orașul, strada, hotelul, gara, barul, hanul, nenumăratele săli de *așteptare*, mansarda, birourile, cabinetul, cabina telefonică, carcera, subsolul, groapa; prin *încarcerare* - și textele lui Matei Vișniec ne oferă o serie întreagă de paradoxale și absurde exemple ale unor personalități aflate în închisoare nu dintr-o vină personală, ci de intoleranța unui sistem cu care autorul nu se va împăca niciodată, deși s-a străduit să-l „explice" până și într-un „ospiciu", „pentru bolnavii mintal" care astăzi, din nefericire, umblă liberi, și și-au asumat responsabilitatea de a se juca periculos cu viitorul umanității; sau prin *zidire* – în ciuda

„ușilor” și „ferestrelor” anunțate chiar din titluri, în pofida visurilor de „evadare”, cu trenul cel mai adesea, chiar dacă prin gări nu mai funcționează decât o ultimă drezină uitată de timp) și ca *inamic* (teatrul de război, spațiul de osândă, spațiul de judecată, spațiul de suferință - patul de celulă, paturile de spital, patul muribundului. În general, spațiul, în dramaturgia lui Matei Vișniec, aparține „planului”, orizontalului, (ne oferă piețe largi, fără clădiri foarte înalte, ne oferă doar „malul mării”, fără munți, cel mult cu niște „dune de nisip”); în acest context, eforturile personajului virtual de a construi un drum spre înălțimile spiritului, spre *cer*-ul îndemnat a fi *cer*-cetat cu luneta, dar tânjit și jinduit de *ORBUL* din *PAPARAZZI* („*Uitați-vă, și pentru mine, la cer*”) devin salutare, și, de cele mai multe ori, salvatoare. Pentru că numai natura, cu soarele și lumina lui, cu vegetația și culorile ei, cu apa și claritatea ei, mai poate oferi un model valid și o șansă reală de salvare omului debusolat.

Din același „înalt” punct de observație, vom vedea, cu ochii minții noastre de cititori (sau, poate, chiar de spectatori), cum lipsa „orizontului” creează o inevitabilă mișcare de recul, de pas înapoi. Iar acest „înapoi” (sugerând *AL DOILEA PUNCT CARDINAL*) este reprezentat de păienjenișul *timpului*. *Timpul* privit atât ca direcție (*în spate*) cât și ca sens (*trecutul, timpii istorici*); *timpul* privit în aceeași măsură ca un *motor* (*călătoria*, *ritmul „vieții”, graba de a ajunge la „țintă”*) dar și ca un *magnet* (*așteptarea*, *uitarea*, *memoria* care se fărâmițează ireversibil). Suprapunerea timpilor subiectivi (amintirile) cu evenimentele obiective (realitatea) este "măcinată" în „mașinăria” agoniei neacceptate și a revendicărilor mai mult decât pertinente susținute de morții reveniți din „gropile” timpului, în ritmul unui *RECVIEM* fascinant și frisonant. De asemenea, ne-am întâlnit și cu *timpul suspendat*, ca în *CRONICA UNUI RĂSĂRIT*

*DE SOARE AVORTAT*, sau cu intersecțiile și suprapunerile multiple de „timpi" (reali și virtuali), așa cum se întâmplă în *RICHARD AL III-LEA SE INTERZICE* (unde timpul *prezent* al așteptării deciziei *Comisiei* se află într-o stranie concurență cu timpul teatral al *viitoarelor* repetiții destinate deslușirii *trecutului* istoric, totul petrecându-se în aceeași realitate, „condimentată" și cu repere concrete ale unor persoane absolut reale: Stalin – sub uniforma de *GENERALISIM*, părinții - sub forma maximei persuasiuni, nașterea copilului - sub forma parodiei grotești). Autorul „blurează" granițele teatralului prin amestecul shakespearean dintre vis și realitate, oferindu-ne un „fotoliu de orchestră" în proxima vecinătate a gestului definitiv: execuția prin împușcare a personajului principal. Ne face părtași la înțelegerea expresiei personajului *HELFER* din piesa *NEGUSTORUL DE TIMP*, privind dispariția timpului „omenesc". Am avut de asemenea privilegiul par-*curgerii* celor nouă nopți de inițiere în secretul comun deținut de Eros și Tanathos, așa cum le-au pe-*trecut* cele două personaje din *FRUMOASA CĂLĂTORIE A URȘILOR PANDA POVESTITĂ DE UN SAXOFONIST CARE AVEA O IUBITĂ LA FRANKFURT,* unde *personajul virtual* (EA) l-a „călăuzit", cu infinită tandrețe și răbdare, pe cel *real* (EL) spre teritoriul de dincolo, într-o călătorie care *„reprezintă însăși viețile lor trăite până la punctul terminus. Viața este privită ca un „vis al morții", ca o trecere a sufletului prin anumite etape, către atingerea ataraxiei.* Călătoria urșilor panda *trimite cu gândul la călătoria lui Dionis sau la cea a lui Gavrilescu din "La țigănci". Totodată ea reprezintă proiecția unui nou început, un nou* ab origo*, punctul inițial al unei noi vieți."*[4]

[4] Irninis Miricioiu, *Glose de călătorie...*, în vol. *Frumoasa călătorie a urșilor panda...*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2009, p. 165.

Aceeași suprapunere teatrală a planurilor temporale o reîntâlnim și în *DESPRE SEXUL FEMEII – CÂMP DE LUPTĂ ÎN RĂZBOIUL DIN BOSNIA,* unde *timpul real* – prezența concretă a celor două personaje feminine (aflate într-un permanent dezechilibru al rosturilor și funcțiilor dramatice, într-un spital perceput atât ca închisoare, deși propune eliberarea prin însănătoșire psihică, cât și ca mănăstire, deși admite întoarcerea la miracolul maternității), coexistă cu *timpul virtual* al amintirii unui viol mai prezent uneori decât realitatea imediată. În piesa *CUVÂNTUL* PROGRES *ROSTIT DE MAMA SUNĂ TERIBIL DE FALS*, există un alt fascinant joc al timpilor: trecutul (*istoria, războiul, moartea*) și prezentul (descoperirea gropilor comune cu ajutorul sateliților și căutarea fără încetare a urmelor fiului ucis). În *ULTIMUL GODOT* avem imaginea *apocaliptică* a desființării teatrului, împletită, subtil, cu renașterea *speranței* în viitorul acestei forme de comunicare.

În călătoria noastră prin teritoriul dramaturgiei lui Matei Vișniec (determinată de avatarurile *personajului virtual* într-o lume debusolată și dezorganizată) am avut ca element de reper și un *AL TREILEA PUNCT CARDINAL,( „SPRE DREAPTA”),* pe care l-am identificat cu *Frica* (resimțită ca deformare a caracterului, așa cum o putem detecta în piesa *SUFLEURUL FRICII,* ca motivare a violenței, așa cum o putem descifra în *ANGAJARE DE CLOVN,* sau ca blocare a energiilor, așa cum se dovedește în *CAII LA FEREASTRĂ).*

Este interesantă descrierea pe care autorul o face simptomelor fricii, așa cum le „manipulează” propagandistic un personaj numit *GUFI*, (preluat ca prototip de tiran absolut din *ȚARA LUI GUFI)*, care devine, în textul *ARTUR OSÎNDITUL*, un tiran „mai mic”, supus și el, la rândul lui, puterii *GUVERNATORULUI*.

Situație care însă nu-l împiedică să se comporte veștejitor cu proprii subalterni, și să folosească toate alifiile politicianiste (inclusiv ipocrita cenușă turnată din belșug pe creștet), pentru a înfrânge, supune (și anula) voința (și logica) unei victime răzvrătite (perfect justificat) și pentru a-și încheia (triumfal) rolul de mediator-șantajist ordinar: *„GUFI: Am crescut trei șerpi la sânul meu...[...] I-am îngrijit ca pe copii mei [...] I-am învățat să răspundă, să spună da... Nu știu unde am greșit cu ei!...[...] Vedeți cu cine trebuie să lucrez? Vedeți pe cine trebui să mă bizui? [...] Au alte structuri logice, au alt limbaj. La ei* frica *și* răutatea *se combină și dă un efect distrugător. Îi anulează, îi deshidratează, îi descompune în elementele lor componente, animalitatea, instinctualitatea, tendința de a-și acoperi capul cu mâinile...[...] Sunt incapabili să primească în același timp, mai multe întrebări, să le selecteze și să le ordoneze în funcție de anumite criterii de prioritate. Mintea lor clachează în fața comunicării. N-au nimic omenesc...”* (s.n.) .

„În Ultimul Godot, dar și în Ușa, e exemplificată una dintre temele favorite ale lui Vișniec: așteptarea ca eveniment. Dacă dramaticitatea operei sale ar fi pusă, prin absurd, la îndoială de precepte clasice sau puritanii dramei ar căuta fisuri de construcție, așteptarea ca eveniment conflictual ar fi argumentul forte în a le apăra alături de tensiunea conflictuală. Nu este nonacțiune, chiar așteptarea este acțiunea. O altă temă a „fricii“ în strânsă legătură cu așteptarea [...] dinamizează, relevă esențele fără a păstra „meandrele concretului” (războaie, revoluții, expresii ale totalitarismului)”[5]. Studiile medicale au demonstrat că frica micșorează diametrul vaselor de sânge, ca

[5] Ioan Cristescu, *Fenomenul Vișniec*, în „Cuvântul”, martie-aprilie 2004, nr. 3-4

urmare a unei vărsări excesive de adrenalină în sânge. Acest fapt duce la o subalimentare a tuturor organelor, ceea ce cauzează boli organice, cum ar fi boala coronariană (ischemia), hepatita, impotența și frigiditatea sexuală, boli de piele, nevroze și psihoze. Tabloul acestor boli fizice ne sugerează lesne **și** complexitatea bolilor sufletești pe care frica la determină sau le întreține. (În consecință, se cuvine să iertăm nu numai în gând, ci și cu sufletul. Cel mai mult ne leagă de trecut supărările neiertate. Iar această dependență naște frica, îndoiala, depresia și supărarea).

În amplul material autobiografic pe care autorul ni l-a pus cu generozitate la dispoziția cercetării, găsim câteva gânduri care par a semnala permanența subtextului despre care vorbim "*Am meditat, și eu, ca și mulți alții, la miturile fondatoare ale religiilor, cu un accent special bineînțeles pe răstignire și înviere, care sunt fundamentele creștinismului. Există o enormă bogăție filozofică în aceste „mituri", tulburătoare prin implicațiile morale și promisiunile pe care le implică. Ceea ce m-a interesat însă în primul rând este ideea de blasfem... În piesa mea „Păianjenul în rană" propun o situație dramatică extrem de „plauzibilă". Cei doi tâlhari care sunt răstigniți împreună cu Hristos încep să-i spună acestuia: "Dacă ești fiul lui Dumnezeu, de ce nu te desprinzi de pe cruce și nu pleci? Hai, ajută-ne să fugim și vom crede și noi în tine. Sau măcar fugi tu singur, și vom crede în tine. Sau măcar fă să plouă, ca să ne mai spele ploaia rănile, și vom crede în tine..." Dar Hristos nu vrea sau nu mai poate să facă vreo minune, spre disperarea celor doi tâlhari. Mai mult, la un moment dat un păianjen începe să urce pe corpul lui Hristos și să i se apropie de rana din coasta... Este momentul în care fibra umană „renaște" în cei doi tâlhari, care-și spun „Ia te uită, săracul, nu numai că nu*

*mai poate face nici o minune, dar acum urcă și păianjenii pe el…" Când mă gândesc acum la momentul în care am scris această piesă, în 1987, dintr-o suflare, îmi dau seama că am așternut-o pe hârtie într-un fel de transă, parcă am scris-o prin revelație".* Un impuls al intuiției, un *dar* bine primit și subtil folosit, un laborator de alchimie a esențelor, un reactor de energie spirituală care poate produce adevăratul antidot.

În finalul acestei scurte abateri spre *dreapta*, vom semnala o justă apreciere a dramaturgiei cercetate, aparținând criticului Mircea Ghițulescu, inclusă în *Istoria Literaturii Române. Dramaturgia*, sub titlul relevant *Viziunile lui Vișniec*: *„Fiind nu atât* piese de teatru *cât* viziuni*, textele sale pot fi construcții ale fricii, dar este frica spiritului chinuit de secretele infinite ale unui scenariu ontologic indescifrabil, pe care existențialiștii francezi o numeau* angoasă."[6]

Păstrând regula simetriei, am cercetat și capcanele celui de *AL PATRULEA PUNCT CARDINAL („SPRE STÂNGA")* unde am localizat *Furia:* ca maladie a personalității (textul *SPECTATORUL CONDAMNAT LA MOARTE*), ca manifestare a nebuniei (individuale și colective, în *VĂZĂTORULE, NU FII UN MELC*) și ca deturnare a energiilor (în textul *OMUL CU O SINGURĂ ARIPĂ*). Dacă Voltaire privea fenomenul cu o notă ironică, definind optimismul prin *„furia de a susține că totul e bine, când îți merge rău*", în teritoriul dramaturgic cercetat de noi furia se dovedește un „motor" infatigabil, care tinde să devină un sentiment definitoriu al societății despre care autorul dă seama. Este lesne de observat cum în proximitatea noastră, oamenii își

[6] Mircea Ghițulescu, *Istoria Literaturii Române. Dramaturgia,* Ed. Tracus Arte, București, 2008, p. 510.

petrec întreaga existență pradă unei furii perpetue, găsind motive de supărare în cel mai banal lucru sau, și mai rău, chiar încetând să mai caute motive pentru furia irepresibilă. În timp ce antichitatea fixează termenul și semnificația sa (dând numele de *fúrii* celor trei divinități ale infernului, menite să chinuie *doar* sufletele păcătoșilor), contemporaneitatea pare neputincioasă în fața pandemiei formelor de „*înverșunare, mânie, (rar) înfuriere, (pop. și fam.) năduf, (pop.) îndrăcire, năbădăi (pl.), obidă, oțăreală, oțărâre, (înv. și reg.) scârbă, (reg.) năvârlii (pl.), pandalii (pl.), (înv.) toană, (fig.) turbare*." (așa cum ni le prezintă dicționarul de sinonime). Ajunsă zicere populară, sintagma „*cine se încrânceneazǎ, nu-l vede pe Dumnezeu*" atenționează asupra pericolului de prăbușire ascuns sub forma „înverșunării", a „îndrăcirii" și a „turbării", atât de des întâlnit în profilul psihologic al personajelor lui Matei Vișniec.

În același timp însă, *personajul virtual* pune mereu în evidență dorința de a evada din această lume, de a scăpa de legăturile ei materiale, de a fugi înainte ca totul să se prăbușească și să se spargă: „*nu vedeți că mai avem încă puțin și balonul cu spumă se va sparge?!*"[7] Am descoperit, cercetând, că și *prăbușirea* reprezintă un termen, un simbol și o acțiune cuprinse deseori în textele lui Matei Vișniec, făcând astfel evidentă conștiența autorului în ceea ce privește existența și al unui alt punct cardinal, (pe care l-am putea numi „în jos"), pe care însă l-am evitat cu bună știință, fiind convinși că alegerea unei asemenea *direcții* nu mai poate oferi omului debusolat prea multe variante de evoluție; de altfel, chiar autorul *pre*-vede apocalipsa căderii, prin replica lucidă a unuia dintre personajele

[7] Matei Vișniec, *Teatru*, vol I, Ed. Cartea Românească, București, 1996, p. 106.

piesei *UȘA*: *„...altfel ne vom lăsa târâți tot mai în adânc, pentru că* planul este diabolic, *monstruos și se potrivește cu instinctul nostru și cu sâmburele apos unde se află goliciunea și nimicnicia”*[8].

Pentru a contra-zice prima impresie lăsată de *„fântâna secată din străfundurile căreia pare că se aude urletul unui câine părăsit*” (și pentru a contra-pune o soluție reală absurdului situației celor două personaje *„gravitând în jurul fântânii secate*”), Matei Vișniec construiește o parabolă pe care criticul de teatru Marian Popescu o descifrează în sensul intervenției revelației (o altă posibilă identitate a personajului virtual): *„...cei doi vor trăi o experiență revelatorie, asemeni unor inconștienți exploratori ai universului pe care-l populează. Dumnezeu* există, *chiar dacă el semnifică numai un teritoriu „de deasupra”, fizic delimitat, și nu unul al mântuirii. Amândorura li se va arunca pâine de sus, așa cum ei înșiși aruncaseră câinelui (?) din fântână. [...] „Instanța” de sus deliberează continuu, într-o dialectică ilustrată de deciziile și ezitările comice ale celor doi. Ei nu izbutesc altceva decât să oscileze între voința de a-l „salva” pe cel de jos (câinele), trăgându-l la suprafață, și plăcerea de a-l hrăni de la distanță cu bucăți de pâine, într-un iluzoriu exercițiu al puterii și al suzeranității”*[9].

Gândindu-ne și la modalitatea prin care aceste minunate „utopii” cu „morala inclusă” pot ajunge la sensibilitatea spectatorului contemporan (și nu numai în biblioteca cititorului), vom apela din nou la declarațiile autobiografice al autorului, referitoare fix la subiectul *creatorului* de spectacol: *„Regizorul de*

---

[8] *Ibid.*, p. 107.

[9] Marian Popescu, *Infernuri suprapuse,* în revista *Teatrul azi*, Ianuarie 1995.

*modă nouă (mai precis regizorul de imagine) practică două meserii diferite. Regizorul de imagine nu mai are nevoie de cuvânt, și nici măcar de o bază literară pentru spectacolul său. In orice caz, regizorul de imagine nu mai povestește o poveste iar cuvântul, dacă intervine în spectacol, nu este decât incantare, bolborosire, pretext sonor, aluzie la limbajul articulat și la falimentul gândirii [...] din ce în ce mai mulți regizori au învățat care este rețeta rapidă a succesului (inclusiv internațional) în teatru. Rețeta este de a nu asuma riscuri estetice montând autori noi, ci de a revizita la infinit clasicii și marile mituri, și de a da prioritate imaginii, muzicii, sunetului și efectelor speciale, altfel spus unui limbaj emoțional fără cuvinte, universal de altfel și ușor exportabil, un limbaj care nu mai presupune nici o descifrare la nivelul creierului pentru că trece deja gata digerat în stomac, fiind captat de aparatul emoțional periferic al omului".* Matei Vișniec se dovedește un Don Quijote care crede ne-înfrânt în energia creatoare a cuvântului. Iar cercetările științifice de ultimă oră îi dau dreptate cu asupra de măsură, ba chiar ne demonstrează cât de puțin știm despre ceea ce suntem cu adevărat.

Dintr-un material cercetat tot în arhiva internetului, intitulat foarte atractiv „Cuvintele care vindecă: ADN-ul este influențat de cuvinte", aflăm că „ADN-ul poate fi influențat și re-programat prin cuvinte și anumite frecvențe...[...] deci fără a-l secționa și înlocui anumite gene. Doar 10 % din ADN-ul uman este folosit pentru a fabrica proteine. Doar această mică parte face obiectul cercetărilor occidentale deja cunoscute și popularizate. Restul de 90% este considerat „material de balast", adică fără importanță. Cu toate acestea, cercetătorii ruși, convinși că natura nu este deloc risipitoare, s-au alăturat unor lingviști și geneticieni hotărâți să descopere adevăratul rol al celei mai

mari părți din adenomul uman. Conform rezultatelor și concluziilor acestor cercetări revoluționare, ADN-ul uman nu este doar responsabil pentru construirea corpului nostru, dar servește și ca depozit de informații și cale de comunicare. Adică un fel de Internet. Lingviștii au descoperit că întregul cod genetic, (îndeosebi partea de 90% declarată inutilă de către occidentali), respectă aceleași reguli folosite în toate limbile cunoscute. Astfel, ei au comparat regulile sintactice (modul în care cuvintele formează fraze și propoziții), semantice (studiul înțelesurilor într-un anumit limbaj) și cele gramaticale de bază. Astfel, au descoperit că moleculele alcaline din ADN respectă regulile gramaticale obișnuite folosite în toate limbajele umane. Cu alte cuvinte, limbajele umane nu au apărut „la întâmplare", ci sunt rezultatul ADN-ului. [...] *În acest fel se explică științific de ce afirmațiile, antrenamentul autogen, hipnoza și gândirea pozitivă pot avea efecte atât de puternice asupra omului. [...] Învățătorii spirituali și esoterici cunoșteau de mii de ani faptul că acest corp uman este programabil prin limbaj, cuvinte și prin gând. Acum s-a demonstrat și explicat științific acest lucru. [...] Omul trebuie să „lucreze" asupra proceselor interioare și să obțină o anumită maturitate spirituală pentru a putea stabili o comunicare directă și conștientă cu ADN-ul [...] Însă un om cu o conștiință spirituală înaltă nu are nevoie de nici un fel de dispozitiv! El nu depinde de vreun aparat pentru a-și reprograma ADN-ul. Fiecare dintre noi putem să realizăm acestea, iar știința confirmă! [...] Natura folosește acest fel de hipercomunicație de milioane de ani. Omul modern cunoaște doar o mică parte sub numele de intuiție"*[10]. Nu putem decât să sperăm că această

[10] Grazyna Fosar și Franz Bludorf în *„Vernetzte Intelligenz", ISBN 3930243237, referințe la http://www.fosar-bludorf.com/*

uriașă rezervă energetică va ajuta omul să se re-*orienteze* pe parcursul „călătoriei" sale terestre (spațiu limitat și timp redus) și că îi va asigura imunitatea dorită în fața fricii și a furiei. Cu alte cuvinte, omul va putea accede nestânjenit la dimensiunea spirituală, spre care l-a tot îndemnat și *personajul virtual* prezent în dramaturgia lui Matei Vișniec.

Aflat în mijlocul intersecției pe care o formează punctele cardinale amintite mai sus, omul lui Vișniec apelează cel mai adesea la viziune (la vis) pentru a găsi o cale, un drum, o soluție. Observațiile exegeților ne-a sporit argumentele („*Fundamental poetică, dramaturgia lui Matei Vișniec este așa întrucât se întemeiază pe viziune, iar viziunile, „vedeniile" lui... sunt mai degrabă ironice, de obicei însă într-un registru crud și glacial, chiar dacă nu lipsește o anume atroce tandrețe.*"[11]) și ne-au confirmat ideile: " Negustorul de timp *se poate numi la fel de bine Viața, moartea și funeraliile lui Liviu Dorneanu povestite de el însuși sau Viața e vis. Este unul dintre mesajele cele mai complete pe care ni le transmite Matei Vișniec. Nu pentru că este cea mai lungă dintre piesele sale, neobișnuit de lungă pentru conciziunea cu care ne-a obișnuit, ci pentru senzația de amplitudine pe care o creează „pe unitatea de timp".* Este uimitoare capacitatea de construi în magic, singura șansă de a întrezări contururile cosmice ale vieții."[12] (s. a.)

Suntem așadar alături de *personajul virtual*, mereu invizibilul pentru noi (dar real-prezentul pentru fiecare personaj în parte) *MADOX*, cel căruia îi revine responsabilitatea „mesajului" cu care își înnobilează apariițiile, aluziile, sugestiile.

---

[11] Mircea Iorgulescu, *Revista 22*, ANUL XIII (630) Nr. 14 (2 apr. - 8 apr. 2002)
[12] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 517.

Construcția piesei *TREI NOPȚI CU MADOX* provoacă multiple deslușiri, dar nimeni nu poate trece pe lângă o realitate evidentă: *„Nu numai că suntem multiplicați la nesfîrșit în lumi invizibile, dar trecem, ignoranți pe lângă propriile versiuni, totdeauna înarmați pentru o luptă pe viață și pe moarte cu noi înșine. Nu este vorba doar de multiplicarea eului și de perceperea schizoidă a personalității, ci despre accesul în lumi impenetrabile, universuri virtuale, „intrări în oglindă" unde ne descoperim fascinați existențe simultane"*[13]. Acestei lumi virtuale *MADOX* îi recomandă virtuțile, invitându-și partenerii de dialog (și poveste) la accesul spre înalt, spre sus, spre *AL CINCILEA PUNCT CARDINAL* (opus „hăului" existențial și salvator din „gropile" bolnave ale absurdului cotidian). Un frumos titlu (*Calea purtătorului de lumină, autor Doreen Virtue, apărut la editura Adevăr Divin, 2009, colecția: Vindecare spirituală)* propune cititorului (prin cuvintele prefațatorului *Louise L. Hay*) un mic îndreptar de „utilizare" a energiilor spirituale pe care l-ar putea rosti și personajul nostru virtual, dacă autorul i-ar fi construit anume replici reale: *„Gândurile noastre sunt atât de puternice încât ne creează chiar circumstanțele vieții în care trăim. Ceea ce gândim despre noi înșine, despre ceilalți și despre viață contribuie decisiv la felul în care trăim. Există o lege spirituală care spune că tot ceea ce emani în exterior se întoarce asupra ta... De aceea, dacă dorești să trăiești în armonie și bunăstare, trebuie să cultivi constant în atmosfera ta mentală gânduri armonioase și pline de iubire... Nimeni nu poate ajuta această planetă dacă îi critică și îi condamnă în permanență pe ceilalți oameni, celelalte locuri și celelalte evenimente."*

[13] *Ibid.*, p. 516.

O ultimă privire în autobiografia autorului pentru a extrage opinia sa despre echilibrul pe care i-l cere viața de zi cu zi: „Literatura te trage oarecum în sus, spre înălțimi, spre tot ce e mai sublim în om. Jurnalismul, dimpotrivă, mai ales când e practicat zi cu zi, te izbește de pământ, de realitate, de actualitate. Literatura îți dă o speranță, te ajută să explorezi omul în zonele sale de puritate, de mister cosmic. Jurnalismul te obligă să descoperi mizeria realității, lipsa de speranță reală în viitor, faptul că oamenii comit la nesfârșit aceleași greșeli istorice și rămân mereu la fel de odioși... Literatura înseamnă și poezie, foame de nuanțe, încoronare a omului ca o reușită a vieții, poate a întregului univers. Jurnalismul vine să-ți pună zilnic în față acel buletin de știri care nu este altceva decât o listă de orori – ultima listă de orori comise de om pe planetă. Explorat de scriitor, omul este o ființă cu potențialități infinite. Prezentat de jurnalist, omul rămâne veșnic aceeași brută incapabilă să renunțe la violență și la satisfacerea poftelor sale imediate." (s. n.)

Pentru a conchide asupra importanței autorului, precum și a operei sale, apelăm la opinia criticului Daniel CORBU, care face un succint portret al dimensiunilor reale cu care poate fi identificat dramaturgul, azi. „*Dintre scriitorii români care au imigrat în Occident în anii premergători lui 1989, doar Matei Vișniec a dovedit, o spunem fără a oripila notorietatea unor Dumitru Țepeneag, Paul Goma sau George Astaloș, o celebritate literară. Și asta datorită pieselor de teatru, care au dobândit repede glorie internațională după stabilirea autorului la Paris. Pentru că Matei Vișniec este inventatorul unei formule originale de teatru absurd care cucerește prin obsesiile torturante, inserțiile de poezie și metaforism, lipsa didacticismului, parabola,*

*sensurile transcendentale, prin umorul tragic și prin ceea ce exegeții săi au numit deja intelectualizarea emoției. El are, acum, un loc al său în familia de spirite ce-i conține pe Ionesco, Beckett, Kafka, Camus, Buzzati sau Arrabal. Teatrele din Franța, Germania, S.U.A., Polonia, Canada, Rusia, Maroc, Iugoslavia, Finlanda, Italia, Olanda i-au făcut celebre piese ca Ultimul Godot, Caii la fereastră, Angajare de clovn, Groapa din tavan, Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se întâmplă-n actu' întâi, Artur, osânditul, Țara lui Gufi, Spectatorul condamnat la moarte."*[14] (s.n.)

Autorul este jucat (apreciat, aplaudat, editat și premiat) în *toate* punctele cardinale (reale) prin care se recomandă (geografic) un mapamond despre a cărui debusolare (morală) scrie permanent, cu o deslușită dorință de a nelinești pentru a zgudui, de a zgudui, pentru a trezi, și de a trezi pentru a vedea (a dez-*orbi,* sau a dez-*robi*). Recursul la luciditatea asumată, pe care *personajul virtual* o folosește ca energie vitală în identificarea soluției celui de al cincilea punct cardinal. Ne aflăm mereu în fața unei duble (triple, qvadrupe, qvintuple...) realități, pe care, de cele mai multe ori, nu avem curajul să o privim nici în față, nici din profil. Suntem „orbi" („orbiți" și menținuți astfel prin noi și subtile forme de *mankurtizare*) și nu „dibuim" ieșirea din capcana „neantului", a „gropii", a „hăului": „*Noi ne prefacem că știm ce se întâmplă de la bun început, ei se prefac că au înțeles la sfârșit, fiecare se teme să nu fie luat de prost și se preface că e mulțumit...*" zice Matei Vișniec în *BINE MAMĂ, DAR ĂȘTIA POVESTESC ÎN ACTU' DOI CE SE-NTÂMPLĂ ÎN ACTU' ÎNTÎI...*

[14] Daniel Corbu, *Matei Vișniec și dimensiunea tragică a ființei*, material de internet (http://www.princepsedit.ro/documents/2b.pdf)

„*Luați un cerc, mângâiați-l, și va deveni vicios*" zice Eugen Ionescu în finalul piesei *CÂNTĂREAȚA CHEALĂ*.

Eleganța cercului spiralat ne îndeamnă să încheiem sub semnul aceleași lucidități cu care am început exercițiul de privire rezumativă în oglindă a lucrării dedicate *personajului virtual*, (așa cum ni-l propune dramaturgia lui Matei Vișniec), și să apelăm la o altă pereche de citate complementare, unul provenit din aceeași profesiune de credință semnată de Franco Zefirrelli: „*Am vrut să știu, să mă informez, să cunosc, să mă luminez, dar nu într-atât încât să devin sclavul informației sau al acelui defect de neiertat care este ostentația cunoașterii*", iar celălalt extras din aceeași lucrare aparținând profesorului nostru îndrumător, regizorul Alexa Visarion: „*Cu cât se găsesc mai multe răspunsuri, cu atât rămân mai multe întrebări*".

# Reprezentări ale Sfântului Ioan Gură de Aur în xilogravura de carte românească veche (sec. XVII-XIX)

**Cornel Tatai-Baltă**

**Anca Elisabeta Tatay**

Despre Ioan Gură de Aur, socotit în Răsărit unul dintre cei Trei Sfinți Ierarhi (împreună cu Vasile cel Mare și Grigore din Nazianz), iar în Apus unul dintre cei patru Doctori (alături de Atanasie cel Mare, Vasile și Grigore), s-a scris de-a lungul timpului foarte mult[1].

Ioan s-a născut la Antiohia, după cât se pare în anul 344. Nobil și bogat, tatăl său, Secundus, deținea înalta funcție de „magister militium Orientalis". La scurtă vreme după nașterea fiului său, acesta a decedat, Ioan fiind crescut cu multă grijă și afecțiune de mama sa Antusa, o ființă foarte credincioasă, rămasă văduvă la 20 de ani. Beneficiind de o educație complexă și solidă, Ioan are ca îndrumători pe: retorul Libanus, pe filosoful Andraghatius, pe arhiepiscopul Antiohiei, Meletie, și

[1] Pentru o bibliografie orientativă vezi: *Dictionnaire de théologie catholique*, Tome huitiéme, Première partie, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1924, p. 660-690; J. Tixeront, *Précis de Patrologie*, Paris, Librairie Lecoffre, J. Gabalda et C^ie^,Éditeurs, 1934, p. 263-270; Ioan M. Bota, *Patrologia*, Cluj-Napoca, Casa de Editură „Viața Creștină", 1997, p. 138-143; *Proloagele*, vol. I, Bacău, Editura Bunavestire, 1999, p. 242-243, 456; David Hugh Farmer, *Oxford. Dicționar al sfinților*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 287-288; Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1980, p. 196-197; Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *The Bible and the Saints*, Paris – New York, Flammarion, 1994, p. 194-195.

pe Diodor, episcopul din Tars, ultimii doi facilitându-i înțelegerea Sfintei Scripturi. Este botezat de Meletie în anul 369, care îl face lector. Murind mama sa, în 374 se retrage la o mănăstire din preajma Antiohiei, iar după patru ani se refugiază într-o peșteră, unde, timp de doi ani, trăiește în singurătate. Austeritatea la care s-a supus i-a zdruncinat serios sănătatea, astfel încât este nevoit să revină în Antiohia. În 381 Meletie îl hirotonește diacon, apoi, în 386 episcopul Flavian îl sfințește preot. Astfel, timp de 12 ani activitatea sa de predicator devine extrem de intensă, renumele său crescând continuu. „Din punct de vedere al elocinței, el i-a depășit pe toți Părinții greci; dar, asemenea teologiei și exegezei sale, elocvența sa a fost eminamente populară și practică. El cunoștea foarte bine regulile artei oratoriei și nici un scriitor grec creștin nu ar putea fi comparat cu el în ceea ce privește puritatea limbii”[2]. În omiliile sale, Ioan Hrisostomul „se străduiește să aducă în fața auditorilor marile adevăruri ale credinței creștine”[3]. Profund preocupat de problemele morale, el înfierează viciile pentru a-i face răspunzători pe cei indiferenți sau păcătoși[4]. În discursurile sale nu întâlnim raționamente abstracte, ci, mai degrabă, imagini, comparații și argumente simple. Cunoscând în profunzime viața poporului său,tablourile sale de moravuri nu au nimic artificial sau forțat[5]. Cele mai multe dintre omiliile lui Ioan Gură de Aur datează din această perioadă atât de bogată. Este implicat, de asemenea, în controverse doctrinare și ia atitudine împotriva arienilor și evreilor. Reputația sa sporește și cu prilejul celor 21 de predici

---

[2] J. Tixeront, *op. cit*., p. 265-266.
[3] Dictionnaire de théologie catholique, p. 664.
[4] *Ibidem*.
[5] J. Tixeront, *op. cit*., p. 266.

despre „Statui”, din anul 387. Creșterea taxelor imperiale a generat o revoltă în Antiohia în timpul căreia au fost sparte statuile împăratului Teodosie, a tatălui acestuia, a fiilor săi și a soției decedate. Represaliile au fost evitate datorită intervenției vârstnicului episcop Flavian. O contribuție importantă la instituirea păcii și înțelegerii au avut-o și predicile lui Ioan Gură de Aur.

Uimitoarea sa elocvență, care i-a adus supranumele de Hrisostomos, adică Gură de Aur, l-a determinat pe împăratul Arcadius să-l dorească succesor al lui Nectarie în scaunul patriarhal de la Constantinopol. Consacrat patriarh, în anul 398, de patriarhul Alexandriei, Teofil, un rival dezamăgit, Ioan Gură de Aur „a inițiat o reformă morală cu o arie largă de cuprindere privind obiceiurile corupte ale curții, clerului și ale poporului”[6]. Drept urmare se încheagă o coaliție împotriva lui, în frunte cu împărăteasa Eudoxia, care se considera și ea vizată de criticile aduse, însoțită de patriarhul Teofil și de unii episcopi, acuzându-l de erezie. La sinodul din 403, prezidat de Teofil,care s-a desfășurat în localitatea „La Stejar”, aproape de Calcedonia, Ioan nu se prezintă, fiind depus. Exilat și aflându-se deja în Bitania, patriarhul este rechemat sub presiunea poporului, care îl iubea și stima, cât și datorită unui cutremur ce a înspăimântat curtea imperială. Împăcarea a fost însă de scurtă durată, Ioan aducând noi critici la adresa împărătesei Eudoxia, cu prilejul inaugurării unei statui a acesteia. Patriarhul este depus a doua oară în 404, fiind arestat și exilat în Caucaz, în Armenia Mică. Aici este supus unor condiții grele de viețuire, plângându-se, printre alții,

[6] David Hugh Farmer, *op. cit.*, p. 287. Pentru mai multe detalii vezi: *Dictionnaire de théologie catholique*, p. 664-666; Ioan M. Bota, *op. cit.*, p. 139-140.

Papei Inocențiu I și „cerându-i ajutor și recunoscând implicit autoritatea superioară a Bisericii Romei”[7].

Pentru a curma și mai mult legăturile sale cu prietenii rămași fideli, Ioan este deportat la Pytus, o mică așezare pe țărmul răsăritean al Mării Negre, dar pe drum moare la Comana, în Pont, în 14 septembrie 407. Ultimele cuvinte pe care le-a rostit au fost: „Slavă lui Dumnezeu pentru toate”.

După 31 de ani, în timpul împăratului Teodosie al II-lea, în 438, rămășițele sale pământești au fost aduse la Constantinopol, iar mai târziu duse la Roma, fiind cinstite în Basilica Sfântul Petru.

Sfântul Ioan Gură de Aur a fost un scriitor foarte fecund. Operele sale cuprind *omilii*, *tratate* și *epistole*.

Omiliile pot fi: exegetice, în număr de aproape 700, care explică Vechiul și Noul Testament, cum sunt cele despre Geneză, Psalmi sau asupra Evangheliei lui Ioan; morale, ca de exemplu: Despre diavolul care ispitește, Despre Penitență, Contra jocurilor de circ; dogmatico-politice, ca cele împotriva evreilor sau despre Epifanie, Patimi, Învierea și Înălțarea Domnului; ocazionale, dintre care cele mai cunoscute sunt cele 21 despre statui, prilejuite de incidentul din Antiohia.

Tratatele: Despre căință, Despre dușmanii vieții călugărești, Despre rămânerea în văduvie, Femeile (călugărițele) nu trebuie să locuiască împreună cu bărbații, Despre deșertăciune, Despre educarea copiilor etc. Fără îndoială, cel mai important tratat este cel Despre preoție, elaborat între anii 381-385. Se consideră că măreția preoției o întrece pe cea a regilor și chiar pe cea a îngerilor.

---

[7] *Ibidem*, p. 140.

*Epistolele*, în număr de 240, sunt în general scurte, fiind adresate prietenilor din cel de-al doilea exil. Dintre acestea, două sunt destinate Papei Inocențiu I, scrise în 404 și 406, iar 17 sunt trimise văduvei diaconese Olimpia, în care se proslăvește suferința[8].

De notat că unii exegeți din zilele noastre consideră că *Liturghia Orientală*, care îi poartă numele, nu-i poate fi atribuită. [9]

În ceea ce privește fizicul său, Ioan Gură de Aur era mic de statură și avea o înfățișare plăpândă, fața îi era plăcută, dar suptă, fruntea brăzdată de riduri, capul pleșuv și ochii profunzi, extrem de vii și de pătrunzători[10]. Sub aspect comportamental, „el avea o natură delicată, înțelegea repede lucrurile, traducând tranșant impresiile sale. Amabil, bun, afectuos și vesel cu cei apropiați, rămânea, în relațiile sale exterioare, întotdeauna rezervat și puțin rece. Pe scurt, îi lipsea un pic de simț diplomatic și spiritul practic de combativitate. Fiind atacat sau calomniat, refuza lupta, preferând să cedeze. Plăcerile sale erau printre cele mai simple, viața sa fiind de o austeritate continuă”[11].

Personalitate uriașă a bisericii, a omenirii în general, Sfântul Ioan Gură de Aur este înfățișat adeseori, de-a lungul secolelor, în arta plastică, în muzică (Ceaikovski, Rahmaninov) și literatură (Joyce).

În arta plastică acest mult venerat sfânt este prezent în pictură (frescă, mozaic, miniatură de carte manuscrisă ș.a.), sculptură sau gravură.Ipostazele în care apare diferă, de asemenea.

---

[8] Detalii privind scrierile lui Ioan Gură de Aur se pot întâlni în: *Dictionnaire de théologie catholique*, p. 667-672; Ioan M. Bota, *op. cit.*, p. 140-142.
[9] David Hugh Farmer, *op. cit.*,p. 288.
[10] J. Tixeront, *op. cit.*, p. 264-265.
[11] *Ibidem*, p. 265.

Cel mai adesea el este reprezentat împreună cu Vasile cel Mare și Grigore din Nazianz (Teologul)[12]. Este îmbrăcat în haine de episcop, are fruntea înaltă, pomeții puternici, poartă barbă și mustață, având un chip mai mult sau mai puțin ascetic[13]. Dintre numeroasele exemple cităm: fresca din biserica Santa Maria Antiqua, Roma, sec. VIII[14]; mozaicul din catedrala Sfânta Sofia, Kiev, sec. XI[15]; mozaicul din Capela Palatină, Palermo, 1130 (fig. 6)[16]; icoana pe lemn, Muzeul Mănăstirii Agapia, jud. Neamț, sec. XVII (fig. 9)[17].

Prezentat tot în picioare, dar înscris într-o arcadă, îl întâlnim pe Ioan Gură de Aur în mozaicul din catedrala Sfânta Sofia, Constantinopol, sec. IX-X (fig. 1). Redat strict frontal și având umerii largi și corpul masiv, sfântul degajă o evidentă seninătate[18]. Aceeași schemă compozițională se regăsește în relieful cioplit în steatit, păstrat la Muzeul Louvre din Paris, ce datează din secolul XI (fig. 4)[19].

Deosebit de interesante ni se par cele două situații în care este surprins Ioan Hrisostomul: *Plecarea în exil* (fig. 2)[20] și

---

[12] Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *op. cit.*, p. 196.

[13] Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 195; Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *op. cit*, p. 196.

[14] Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 195.

[15] Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *op. cit.*, p. 196.

[16] David Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 162, fig. 148.

[17] Alexandru Efremov, *Icoane românești*, București, Editura Meridiane, 2003, p. 104, 213, fig. 185.

[18] André Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, p. 94, fig. p. 96; vezi și Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1980, p. 288-289, fig. 151.

[19] http://artbyzantin.canalblog.com/albums/louvre/photos/25211472-plaques_st_jean_chrysostome_et_st_demetrios_constantinople_xie.html (11 septembrie 2016).

[20] Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 195. Figuraeste preluată de pe pagina:https://en.wikipedia.org/wiki/Menologion_of_Basil_II (11 septembrie 2016).

*Aducerea rămășițelor sale pământești la Constantinopol* (fig. 3)[21], existente în miniaturile *Menologiului* împăratului Vasile al II-lea (păstrat la Biblioteca Apostolica Vaticanului, Roma), executate la Constantinopol în jurul anului 985. Arta acestor mici tablouri din manuscris, semnate de diverși pictori, fapt excepțional în acele vremuri, relevă modul prin care se încearcă echilibrarea lecției antichității cu exigențele epocii[22]. Cu toate că mișcările personajelor sunt naturale și libere, ele nu sunt plasate în peisaj, ci se profilează pe acesta, iar fundalul de aur conferă imaginilor un caracter abstract[23]. În cazul primei miniaturi, mișcarea animalelor și personajelor concordă cu formele abrupte de relief, specifice zonei montane pe care o parcurge Ioan Gură de Aur în drumul exilului său. În cazul celei de a două miniaturi, împăratul, purtând coroană și veșmânt de purpură, patriarhul și călugării, profund emoționați, se detașează pe silueta bisericii Sfinții Apostoli, tratată într-o manieră ușor decorativă, unde a fost depus trupul neînsuflețit al sfântului.

În miniatura din *Omiliile* lui Ioan Hrisostomul, manuscris din secolul al XI-lea, aflat la Biblioteca Națională din Paris, *Împăratul Nichifor Botaniates* este flancat de *Ioan Gură de Aur* și de *Arhanghelul Mihail* (fig. 5)[24]. Aflat într-o nouă postură, Sf. Ioan, văzut din semiprofil, îi oferă *Omiliile* sale împăratului, redat frontal. Figura sfântului „este impregnată de acel ideal de eleganță ascetică ce avea să domine de acum înainte reprezen-

---

[21] *Ibidem*.

[22] André Grabar, *op. cit.*, p. 178. https://en.wikipedia.org/wiki/Menologion_of_Basil_II (11 septembrie 2016).

[23] Viktor Lazarev, *op. cit.*, p. 282-283. https://en.wikipedia.org/wiki/Menologion_of_Basil_II (11 septembrie 2016).

[24] Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 195; David Talbot Rice, *op. cit.*, p. 122, fig. p. 123; André Grabar, *op. cit.*, p. 180, fig. p. 179.

tările acestuia”[25]. Lipsite de volum, personajele, „înfășurate în bogate veșminte cu arabescuri, se detașează ca niște pete strălucitoare pe fondul de aur”[26].

Într-un cu totul alt registru este înfățișat Ioan Hrisostomul în gravura din mediul german reformat, de Albrecht Dürer, Lucas Cranach cel Bătrân sau Hans Sebald Beham[27]. Generată, probabil, de tendințele anticlericale, o legendă ciudată narează faptul că Ioan ar fi avut un copil cu o anumită prințesă. Ca pedeapsă, el a jurat să umble în patru labe până va fi iertat.

Gravura în metal *Penitența Sfântului Ioan Hrisostomul*, din 1496, semnată de Albrecht Dürer (fig. 7)[28], o arată pe prințesă, aproape goală, cu trăsături armonioase, șezând în fața unei peșteri, în timp ce își alăptează cu tandrețe copilul. În peisajul din fundal, redat în perspectivă, Ioan, nud, dar aureolat, înaintează anevoie, sprijinit în mâini și în genunchi.

În 1509 Lucas Cranach cel Bătrân execută o gravură în metal destul de asemănătoare (fig. 8)[29]. Poziția personajelor este însă inversată, prințesa își îmbrățișează copilul, care doarme, iar vegetația abundentă și existența cerbilor completează atmosfera de sălbăticie.

Mai menționăm că pictorul academist francez Jean-Paul Laurens (1838-1921) realizează într-o manieră minuțioasă

---

[25] Charles Delvoye, *Arta bizantină*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1976, p. 126, fig. 143.

[26] Viktor Lazarev, *op. cit.*, vol. II, p. 13, fig. 233.

[27] Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 195; Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *op. cit.*, p. 197.

[28] Walter L. Strauss (editor), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications INC., 1973, p. 18, fig. p. 19.

[29] https://www.artsy.net/artwork/lucas-cranach-the-elder-the-penance-of-saint-john-chrysostom(11 septembrie 2016).

lucrarea *Ioan Hrisostomul înfruntându-o pe împărăteasa Eudoxia* (fig. 10)[30].

În grafica de carte românească veche Ioan Gură de Aur figurează în componența cadrelor de foaie de titlu, în ilustrații independente (cel mai adesea în aceste tipărituri se află și gravurile celorlalți autori ai Liturghiilor), în imagini ce conțin mai multe personaje sau în cuprinsul frontispiciilor.

*Cartea românească de învățătură*, numită și *Cazania lui Varlaam*, tipărită la Iași în 1643 și împodobită cu xilogravuri de reputatul meșter ucrainean Ilia Anagnost, posedă două foi de titlu gravate, care au fost întrebuințate pentru cele două tiraje ale volumului. Prima *Foaie de titlu* (fig. 11), datată în 1642, îi prezintă pe cei trei Sfinți Ierarhi, Vasile, Grigore și Ioan stând în picioare, jos, la mijloc, sub arcade semicirculare. Aceștia sunt priviți din față, conform uzanței de tradiție bizantină, poartă aureole și ornate specifice rangului lor, binecuvântând cu mâna dreaptă, iar în stânga țin Evanghelia. A doua *Foaie de titlu*, în care predominante sunt elementele arhitectonice, îi înfățișează pe cei trei ierarhi fără inscripții, înscriși într-un medalion oval, decorat cu motive baroce[31], situat în partea de sus.

Cadrul foii de titlu al cărții *Șapte taine*, Iași, 1644, redă deopotrivă în partea superioară pe cei trei ierarhi, fiecare dintre ei fiind cuprins într-un medalion oval separat[32].

---

[30] http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/product/84542/saintjohnchrysostomandempresseudoxie(11 septembrie 2016).

[31] Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche (1508-1830)*, Tomul I, 1508-1716, București, Stabilimentul Grafic J. V. Socec, 1903, fig. 122, 123; Atanasie Popa, *Cazania lui Varlaam, 1643, Prezentare grafică*, Timișoara, Editura Helicon, 1944, p. 12, 15, fig. 7 și 8. *Foaia de titlu* a *Pravilei împărătești*, Iași, 1646, este asemănătoare cu cea de a doua foaie de titlu a *Cazaniei lui Varlaam*. Vezi Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *op. cit.*, fig. 142.

[32] Vezi Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *op. cit.*, fig. 133.

Demnă de semnalat este și foia de titlu a *Liturghiei* de la Iași din 1679 în care cei doi buni prieteni, Vasile și Ioan, sunt redați în picioare, la stânga și la dreapta. Atât prin dimensiuni, cât și prin ținuta lor impunătoare atrag atenția privitorului. De notat că de data aceasta ierarhii poartă pe cap mitră[33].

*Liturghierul* slavonesc, tipărit la Mănăstirea Dealu în 1646, ca și numeroasele ediții ulterioare ale *Liturghiei* de la noi, este decorat cu ilustrații care îi prezintă separat pe Sfinții Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Grigore Dialogul. *Sfântul Ioan Zlatoust* (fig. 12) este plasat într-o arcadă, așa cum l-am văzut în arta bizantină și cum o să-l mai vedem adeseori în grafica europeană și românească. Folosind un desen simplificat, xilogravorul acestei ilustrații a apelat incontestabil la un model ucrainean, existent în *Liturghierul* de la Kiev, 1620 (fig. 13), 1629, 1639, și la cel de la Striatyn, 1604, xilogravurile respective fiind extrem de asemănătoare[34]. Înrâurirea xilogravurii ucrainene este evidentă și în miniatura din *Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei,* 1648-1668 (fig. 14)[35].

*Sfântul Ioan Gură de Aur* (fig. 15) din *Liturghierul grecesc și arăbesc* de la Snagov din 1701 este închipuit tot sub o arcadă, de data aceasta mai puțin proeminentă și sprijinită pe coloane spiralate, decorate cu frunze stilizate de acant în stil brâncovenesc. Cu un chip plăcut și purtând veșminte măiestrit brodate, el binecuvântează cu mâna dreaptă, însă în stânga nu mai ține Evanghelia, ci un filacter desfășurat.

---

[33] *Ibidem*, fig. 186. Acest cadru de titlu se repetă în Dosoftei, *Parimiile preste an*, Iași, 1683. Vezi, *Ibidem*, fig. 206.

[34] T. N. Kameneva, A. A. Guseva (ed.), *Ucrainschie cnighi chirillovscoi peciati*, XVI-XVIII vv. Catalog izdanii, Vîpusc I, 1574 g. – I polovina XVII. v, Moscova, 1976, p. 19, 24, 28, 57, fig. 406; p. 14, 55, fig. 357.

[35] G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 111, fig. 138.

Xilogravura aceasta s-a bucurat de un succes cu totul deosebit, fiind reluată în *Liturghia*de la Buzău, 1702 și București, 1729, 1746[36], ori copiată cu mai multă sau mai puțină fidelitate, de gravori care au împodobit *Liturghiile* din:Iași, 1715 (fig. 16); Râmnic, 1733, semnată de Mihai (Râmniceanu) (fig. 17); București, 1747, semnată de Grigorie Tipograf 7255 (=1747) (fig. 20)[37]; Râmnic, 1747 (fig. 21); Iași, 1747 (fig. 22); Buzău, 1769, semnată de P. Ghyrie(fig. 24); București, 1780, semnată de Stanciul Tip. (fig. 26)[38].

Ilustrația semnată Mih(ai) (Râmniceanu) din *Antologhionul* imprimat la Râmnic în anul 1737 (fig. 18) îl reprezintă pe Sfântul Ioan Gură de Aur într-un cu totul alt mod decât s-a văzut până aici. El poartă odăjdii episcopale și mitră pe cap. Gândind profund, dorește cu ardoare să deslușească tâlcurile Evangheliei pe care o ține deschisă. Sus, în colțul din dreapta, Hristos, sprijinind crucea pe umăr, îl binecuvântează; în colțul din stânga un înger desfășoară un rotul pe care sunt scrise cuvinte de laudă la adresa ierarhului. Bisericile, clădirile și zidurile din planul secund sugerează Constantinopolul. Asemănarea xilogravurii reputatului autor râmnican cu aceea din *Psaltirea* de la Kiev din 1697 (fig. 19) este evidentă[39]. La rândul ei, ilustrația de la Râmnic a fost folosită drept model la tipografia de la Blaj.

---

[36] Anca Elisabeta Tatay, Cornel Tatai-Baltă, *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582-1830)*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2015, p. 99, 108, fig. 319.

[37] *Ibidem*, p. 110, fig. 346.

[38] *Ibidem*, p. 126, fig. 395.

[39] A. A. Guseva, T. N. Kameneva, I. M. Polonscaia (ed.), Ucrainschie cnighi chirillovscoi peciati, XVI-XVIII vv. Catalog izdanii, Vîpusc II, Tom 1, Kievschie izdaniia, 2 – I polovini XVII. v, Moscova, 1981, p. 31, 70, fig. 1646.

Xilogravura (fig. 27), atribuită prolificului meșter Petru Papavici, împodobește *Minologhionul* din1781[40].

Petru Papavici a recurs și el la ilustrații ucrainene de la Kiev (*Liturghier*, 1620 – fig. 13 –, 1629, 1639) sau de la Striatyn (*Liturghier*, 1604) atunci când îl gravează pe *Sfântul Ioan Gură de Aur* (fig. 25) din *Liturghie*, Blaj, 1775. Acesta este plasat într-o arcadă, fiind înveșmântat ca arhiereu, cu stihar, patrafir, sacos, omofor, bederniță. Uman, cu o privire calmă și meditativă, sfântul ține strâns cu mâna stângă Evanghelia, binecuvântând cu dreapta. De remarcat ridurile de pe frunte, umbrele discrete de sub ochi, părul și barba mlădios modelate, precum și anatomia mâinilor. Monumentalitatea sfântului este potențată de linia foarte joasă a solului. Influența artei apusene la realizarea gravurii este recognoscibilă. Cadrul în care apare sfântul are motive care provin parțial din Renaștere, de exemplu rozeta triunghiulară de acant, în timp ce altele, ca volutele vegetale, apațin barocului. Gravura lui Papavici se deosebește de modelul ucrainean prin felul în care este tratat chenarul, acesta fiind similar cu cel executa de Sandul la *Evanghelistul Luca* din *Evanghelia* de la Blaj din 1765. Așadar, plasarea Sfântului Ioan Gură de Aur sub o arcadă, cât și redarea sa în picioare și frontală, ne duce cu gândul la mozaicul de la Sfânta Sofia din Constantinopol, ce datează de la sfârșitul secolului al IX-lea sau din secolul X[41].

*Liturghierul* de la Sibiu din 1798 conține ilustrația *Ioan Gură de Aur* (fig. 29) atribuită lui Dimitrie Finta, care a folosit ca

---

[40] Cornel Tatai-Baltă, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830)*, Blaj, Editura Eventus, 1995, p. 105, 188, fig. 70.
[41] *Ibidem*, p. 98-99, 184-185, fig. 56.

model lucrarea superioară sub aspect artistic a lui Petru Papavici[42].

În *Liturghiile* din 1759 tipărite la Iași, atât Sfântul Ioan, cât și natura din jurul său, sunt minuțios interpretate, ceea ce mărturisește o certă influență occidentală (Fig. 23). În același centru tipografic mai apar încă două gravuri foarte asemănătoare între ele, în *Liturghiile* din 1794 (Fig. 28) și 1818 (Fig. 32), unde ilustrul patriarh al Constantinopolului, surprins într-un peisaj cu biserici, ține în mână o carte deschisă cu un text moralizator. Conform indicațiilor lui Dionisie din Furna, Sfântul Ioan are capul și ochii mari, fruntea lată cu numeroase zbârcituri, fălcile trase înlăuntru de mult post și grijă necurmată[43]. Sfințenia sa este sugerată și de aureola din jurul capului, înțesată de raze luminoase, și de razele pe care le emană trupul său. Astfel, nimbul bizantin de formă circulară este substituit cu unul alcătuit din raze, de sorginte apuseană. Remarcăm că aureole formate din raze avem și în cazul reprezentărilor din *Liturghii*, Iași 1759 (fig. 23) și din *Viețiile sfinților*, Mănăstirea Neamț, 1811 (fig. 30), asupra căreia vom reveni mai jos.

Dacă în toate gravurile discutate mai sus, Sfântul Ioan era numit Zlatoust sau Hrisostom, în *Liturghie,* Iași, 1818 (Fig. 32), el este numit Gură de Aur.

Ilustrația care decorează *Liturghia* de la Chișinău din 1815 îl prezintă de asemenea pe Sfântul Ioan Hrisostomul înscris într-un

---

[42] Ilustrația se repetă în *Liturghier*, 1807, 1814, 1827. Vezi Cornel Tatai-Baltă, *op. cit.*, p. 99; Anca Elisabeta Tatai, *Xilogravura de la Sibiu (sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea)*, Alba Iulia, Editura Altip, 2007, p. 29-31, fig. 18.

[43] Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, București, Editura Sophia, 2000, p. 151.

peisaj (cu dâlme, dealuri, copaci și diferite clădiri, unele dintre ele cu acoperișuri abrupte de tip occidental) a cărui pondere în spațiul imaginii este considerabil.

Reușite sunt și cele două xilogravuri din tipăriturile ieșite de sub teascuri la Mănăstirea Neamț: *Viețile Sfinților,* 1811, respectiv *Antologhion,* 1825. În ambele imagini, fundalul este dominat de edificii de cult. Xilogravura din urmă, semnată Th. E. (desigur, Teodosie), îl înfățișează pe Ioan într-un mod diferit față de ce s-a văzut până aici. Sfântul poartă mitră pe cap, ține într-o mână cârja arhierească și în cealaltă crucea, fiind ferm hotărât în misiunea pe care și-a asumat-o.

O altă ipostază în care figurează Ioan Gură de Aur este aceea de a fireprezentat împreună (în cadrul aceleași ilustrații) cu ceilalțiautori ai Liturghiilor. *Ceaslovul* de la Rădăuți din 1745 posedă xilogravura *Sfânta Împărtășanie* (Fig. 34), semnată de doi gravori valoroși: G(rigorie) și S(andul). Ei îl redau, la mijloc, într-un medalion circular, pe Isus Hristos așezat la masa altarului pe care se află pâinea și potirul, simbolurile sale. În cele patru colțuri ale ilustrației, apar, în medalioane ovale, sfinții: Iacov, fratele Domnului, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore Dvoeslovul (Dialogul), autorii Liturghiilor, care poartă veșminte arhierești și mitră, binecuvântând cu o mână, iar în cealaltă ținând Evanghelia sau cârja[44]. O prezentare asemănătoare a temei, dar nu atât de reușită, se află în *Liturghii*, Iași, 1818[45].

Cei patru autori ai Liturghiilor, redați bust în medalioane ovale, sunt prezenți și atunci când este gravată compoziția

---

[44] Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *op. cit*., Tomul II, București, Atelierele grafice Socec & Co., Soc. Anonimă, 1910, fig. 288.

[45] Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *op. cit*., fig. 373.

*Emanuel în potir*, abordată de Petru Papavici la Blaj (*Acatistier*, 1774 – fig. 35)[46], iar mai apoi de D(imitrie) F(inta) la Sibiu (*Ceaslov*, 1790)[47] și de un gravor anonim la Buda (*Acatist*, 1807)[48]. Isus copil în potir, înscris într-un medalion elipsoidal, care domină câmpul imaginii, simbolizează trupul și sângele Său dăruite pentru iertarea păcatelor omenirii. În colțuri apar: Iacov, fratele Domnului, Vasile cel Mare, Ioan Zlatoust și Grigore Dialogul.

În sfârșit, Sfântul Ioan Gură de Aur, însoțit de Vasile și Grigore, figurează în componența unor frontispicii: *Liturghie*, București, 1728 (fig. 36), sau *Liturghii*, București, 1747[49]. Cele două frontispicii asemănătoare îi prezintă pe cei trei sfinți bust, aureolați, binecuvântând, cu Evanghelia în mână și înscriși în medalioane ovale.

*

Așadar, Sfântul Ioan Gură de Aur este reprezentat în xilogravuri ce împodobesc *Liturghiile* sau alte cărți bisericești românești tipărite în Moldova, Țara Românească și Transilvania între secolele XVII-XIX. El este redat singur ori împreună cu sfinții Vasile cel Mare și Grigore Teologul sau alături de Vasile cel Mare, Grigore Dialogul și Iacov, fratele Domnului. Poartă veșminte arhierești, de regulă are capul descoperit, iar chipul și

---

[46] Cornel Tatai-Baltă, *op. cit.*, p. 96-97, 183, fig. 52. Xilogravura se repetă în: *Molitvenic*, 1784, *Acatist*, 1791, *Evhologhion*, 1815.

[47] *Ibidem*, p. 97; Anca Elisabeta Tatai, *op. cit.*, p. 19-21, fig. 9. Xilogravura se repetă în: *Acatist*, 1792, *Ceaslov*, 1805, *Acatist*, 1807, *Ceaslov*, 1809, *Acatist*, 1810, *Ceaslov*, 1822 și 1830.

[48] Cornel Tatai-Baltă, *op. cit.*, p. 97; Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta cărții românești vechi: gravura de la Buda (1780-1830)*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2011, p. 83-84, fig. 29, 30, 31. Xilogravura se repetă în: *Acatist*, 1819.

[49] Anca Elisabeta Tatay, Cornel Tatai-Baltă, *op. cit.*, p. 99, 112, fig. 569 și 589.

ținuta sa amintesc de vechi prototipuri între care se află și cel executat în mozaic la biserica Sfânta Sofia din Constantinopol (sfârșitul sec. IX sau sec. X). Uneori, gravorii români folosesc ca model ilustrații ucrainene.

Fig. 1. *Ioan Gură de Aur* (mozaic), Biserica Sfânta Sofia, Constantinopol, sec. IX-X.

Fig. 2. *Plecarea în exil a lui Ioan Gură de Aur* (miniatură), Menologiul împăratului Vasile al II-lea, Constantinopol, 985 (actualmente păstrat în Biblioteca Vaticanului din Roma).

Fig. 3. Aducerea rămășițelor pământești *ale lui Ioan Gură de Aur la Constantinopol* (miniatură), *Menologiul* împăratului Vasile al II-lea, Constantinopol, 985 (actualmente păstrat în Biblioteca Vaticanului din Roma).

Fig. 4. *Ioan Gură de Aur* (basorelief în steatit), Muzeul Louvre, Paris, sec. XI.

Fig. 5. *Împăratul Nichifor flancat de Ioan Gură de Aur și de Arhanghelul Mihail* (miniatură), *Omiliile* lui Ioan Hrisostomul, secolul al XI-lea (actualmente păstrat în Biblioteca Națională din Paris).

Fig. 6. Cei trei ierarhi: Ioan, Vasile și Grigore (mozaic), Capela Palatină, Palermo, 1130.

Fig. 7. Albrecht Dürer, Penitența Sfântului Ioan Hrisostomul (gravură în metal), 1496.

Fig. 8. Lucas Cranach cel Bătrân, Penitența Sfântului Ioan Hrisostomul (gravură în metal), 1509.

Fig. 9. Cei trei ierarhi: *Ioan, Vasile și Grigore* (icoană pe lemn), Muzeul Mănăstirii Agapia, jud. Neamț, sec. XVII.

Fig. 10. Jean-Paul Laurens, Ioan Hrisostomul înfruntându-o pe împărăteasa Eudoxia (pictură), sec. XIX.

Fig. 11. Ilia, 1642, *Foaie de titlu* (xilogravură),

Cazania lui Varlaam, Iași, 1643.

Fig. 12. *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Liturghier*, Mănăstirea Dealu, 1646.

Fig. 13. *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Liturghier*, Kiev, 1620.

Fig. 14. Ioan Gură de Aur (miniatură), Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei, 1648-1668.

Fig. 15. Ioan Gură de Aur (xilogravură), Liturghierul grecesc și arăbesc, Snagov, 1701.

Fig. 16. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Liturghii*, Iași, 1715.

Fig. 17. Mihai (Râmniceanu) (xilogravură), *Ioan Gură de Aur, Liturghii*, Râmnic, 1733.

Fig. 16. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Liturghii*, Iași, 1715.

Fig. 17. Mihai (Râmniceanu) (xilogravură), *Ioan Gură de Aur, Liturghii*, Râmnic, 1733.

Fig. 18. Mih(ai) (Râmniceanu), *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Antologhion*, Râmnic, 1737.

Fig. 19. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Psaltire*, Kiev, 1697.

Fig. 18. Mih(ai) (Râmniceanu), *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Antologhion*, Râmnic, 1737.

Fig. 19. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Psaltire*, Kiev, 1697.

Fig. 20. Grigorie Tipograf 7255 (=1747), *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Liturghii*, București, 1747.

Fig. 21. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Liturghii*, Râmnic, 1747.

Fig. 22. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Liturghii*, Iași, 1747.

Fig. 23. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Liturghii*, Iași, 1759.

Fig. 24. P. Ghyrie,
*Ioan Gură de Aur* (xilogravură),
*Liturghii*, Buzău, 1769.

Fig. 25.Petru Pap(avici) Tip.,
*Ioan Gură de Aur* (xilogravură),
*Liturghie*, Blaj, 1775.

Fig. 26.Stanciul Tip.,
*Ioan Gură de Aur* (xilogravură),
*Liturghii*, București, 1780.

Fig. 27. (Petru Papavici),
*Ioan Gură de Aur* (xilogravură),
*Minologhion*, Blaj, 1781.

Fig. 28. *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Liturghii*, Iași, 1794.

Fig. 29. (Dimitrie Finta), *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Liturghier*, Sibiu, 1798.

Fig. 30. *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Viețiile sfinților*, Mănăstirea Neamț, 1811.

Fig. 31. Ioan Gură de Aur (xilogravură), *Liturghie*, Chișinău, 1815.

Fig. 32. *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Liturghie*, Iași, 1818.

Fig. 33. Th(eodosi)e, *Ioan Gură de Aur* (xilogravură), *Antologhion*, Mănăstirea Neamț, 1825.

Fig. 34. G(rigorie), S(andul), *Sfânta Împărtășanie* (xilogravură), *Ceaslov*, Rădăuți, 1745.

Fig. 35. Petr(u) P(apavici) T(ipograf), *Emanuel în potir* (xilogravură), *Acatistier*, Blaj, 1774.

Fig. 36. Frontispiciu cu sfinții Vasile, Ioan și Grigore în medalioane ovale (xilogravură), Liturghie, București, 1728.

# Arheoparcul Petris
# Arheologie și itinerariu istoric

**Paul Cheptea**

**Angelica Bălos**

**Ioan Alexandru Bărbat**

## Contextul internațional

În diverse zone ale Europei și nu numai, fenomenul turismului și divertismentului cultural a căpătat o amploare surprinzătoare. În anul 2013, în Franța, turismul cultural a adus PIB-ului acestei țări o sumă de trei ori mai mare decât întreaga industrie auto. Milioane de turiști au vizitat muzee, expoziții, clădiri de patrimoniu, situri și parcuri arheologice, contribuind la creșterea economică.

Istoria și monumentele istorice, valorificate inteligent, sunt o sursă de dezvoltare armonioasă pentru prezent și viitor. Locații din Europa precum Alesia, Nîmes (Franța), Carnuntum (Austria), Savaria (Ungaria), Xanten, Kalkriese, Augsburg (Germania), Vindolanda (Anglia), Pompeii (Italia), sunt doar câteva exemple ale succesului în acest domeniu.

Aici comunitățile locale au pus în valoare descoperirile arheologice, fiind deschise trasee turistice vizitabile. De asemenea au fost construite noi obiective denumite parcuri arheologice, ce oferă un ansamblu coerent de informații legate de specificul istoric și natural al zonei. Au fost reconstituite

(folosind materiale, tehnologii și date științifice validate) fortificații, castre, sate antice, case, amfiteatre, ateliere etc. În interior sunt expuse obiecte variate, replici ale celor originale, ce sunt folosite de către un personal specializat (reenactori) pentru a creea o animație istorică în respectivele locații. Astfel, vizitatorii pot vedea, ca printr-o „fereastră a timpului", cum erau îmbrăcați oamenii într-o anumită epocă, cum trăiau, cum lucrau etc. Re-enactorii organizează simulări de ritualuri, obiceiuri, sărbători vechi, reconstituiri de lupte bazate pe fapte istorice reale. O multitudine de acțiuni educative, workshop-uri tematice, conferințe științifice, arheologie experimentală, activități de tip team-building au loc în parcurile arheologice.

În paralel, în cadrul unor muzee de sit (mai mici sau mai mari) sunt prezentate expozitii permanente și temporare cu artefacte originale, descoperite în situl arheologic. Muzeele oferă pentru comercializare, publicații, replici ale unor artefacte, suveniruri.

În afară de valoarea științifică și educativă, aceste parcuri concentrează, în proximitatea lor, o întreagă rețea de servicii oferite turiștilor, contribuind la prosperitatea locuitorilor zonei: servicii de cazare, de masă, vânzare de artizanat, comercializarea produselor locale, divertisment (concerte în aer liber, spectacole de teatru ș.a.). Pentru cei care au avut curajul valorificării istoriei, inițiativa a adus o mulțime de beneficii, devenind un factor armonios de dezvoltare.

În România, până în prezent, un asemenea proiect nu a fost încă realizat.

## Măgura Uroiului – un monument istoric de importanță național, într-un cadru natural deosebit

Așezată pe malul drept al anticului *Maris* (Mureș) ce și-a croit albia pe la baza acestei formațiuni de origine vulcanică, Măgura Uroiului sau simplu Măgura, cum îi spun localnicii, este delimitată la sud de drumul actual DJ 107A Rapoltu Mare – Uroi care împresoară dealul de la est la vest, lăsând la nord Metaliferii cărora le aparține din punct de vedere geologic.

Rezervația geologică sau stațiunea arheologică Măgura Uroiului și-a câștigat în decursul timpului un statut important, prin faptul că găzduiește anual pe terasele sale echipele de cercetători (arheologi, antropologi, geologi), pasionații de aventură și călătorii (parapantiști, artiști plastici, fotografi) sau doar curioși, cu toții interesați de locurile unde cu mai multe milenii în urmă s-au scris pagini de istorie sau doar de priveliștile din jur. De pe „Cușma dacică", după cum mai este cunoscută Măgura situată între hotarul localităților actuale Uroi (oraș Simeria) și Rapoltu Mare (comuna Rapoltu Mare), din orice punct în care te-ai afla, în zilele senine, poți zări întreaga vale a Mureșului, pe tot întinsul Culoarului Depresionar Hațeg-Orăștie și până în aval de Deva, la intrarea în Defileul de la Brănișca.

Cu milenii în urmă, Dealul Măgura Uroiului și terasele din jur au reprezentat un loc prielnic pentru dezvoltarea comunităților preistorice, care au lăsat la orice pas între localitățile Uroi și Rapoltu Mare, vestigii ale culturii materiale, cum sunt unelte și arme din piatră cioplită sau șlefuită, ceramică lucrată cu mâna sau chiar obiecte care ne arată sistemul de credințe, adică reprezentări în lut ale zeităților care vegheau în vremuri de prosperitate sau tulburi asupra celor care le-au insuflat viață.

După cum știm din sursele scrise antice sau din rezultatele cercetărilor arheologice recente, nu doar în preistorie Măgura și împrejurimile sale au fost locuite, acum două milenii, dacii și romanii au străbătut acest colț de țară dintr-un capăt în altul, atunci, urmașii viteji ai tracilor se apărau, în vreme ce împăratul roman Traian alături de armatele sale bătea la Poarta de Fier a Transilvaniei.

Din acele momente, secolele II/I î.Hr. – I/II d.Hr., edificatoare pentru noi sunt urmele în teren ale unei importante așezări dacice care s-a închegat de o parte și alta a râului Mureș. Pe terasele Măgurii, acum 2000 de ani, a fost conceput și un sistem complex de fortificare cu val din piatră nefasonată. Se pare că fortificația dacică, în anumite puncte, a fost amenajată peste locul uneia mai vechi, datată în prima epocă a fierului. Un loc special în reconstituirea trecutului îl ocupă rezultatele cercetărilor arheologice desfășurate în ultimul deceniu la Măgura Uroiului de către diferite colective de arheologi din cadrul Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva. Astfel, printre cele mai reprezentative descoperiri care ne permit nouă astăzi să recompunem o parte din arhitectura așezărilor dacice de pe terasele Măgurii sunt alcătuite din: locuințe, ateliere pentru prelucrarea metalelor, vetre de foc, cuptoare pentru ars ceramica, gropi cu resturi menajere, complexe cu caracter ritual etc.

Sosirea romanilor la malurile Dunării și victoriile greu dobândite în luptele cu dacii din anii 101-102, 105-106, transformă o parte din vechiul Regat al regelui Decebal într-o nouă provincie, cunoscută drept Dacia. Romanii au fost interesați de bogățiile Daciei, Măgura Uroiului alături de alte fortificații dacice din sudul Munților Apuseni care străjuiau

înainte căile de acces înspre zona auriferă, vor deveni acum puncte strategice pentru romani, nu doar pentru aurul Apusenilor, ci și pentru alte categorii de resurse naturale. Acum începe exploatarea sistematică a pietrei la Măgură, prin deschiderea unor cariere în partea de sud a formațiunii vulcanice, în vederea extragerii blocurilor de andezit care constituiau o sursă de materie primă necesară castrului și așezării civile de la *Micia* (comuna Vețel), dar și altor așezări romane din apropiere. Existența urmelor unor construcții de epocă romană la Uroi și Rapoltu Mare, unele vizibile și astăzi prin strădaniile arheologilor, prezența a cel puțin două cariere de exploatare a pietrei, respectiv a andezitelor și a travertinelor, au făcut din vatra satelor actuale, Uroi și Rapoltu Mare, care delimitează actualmente la vest și est Măgura Uroiului, un loc pe care romanii l-au botezat *Petris*, probabil, tocmai datorită importanței economice a așezării romane dezvoltate în jurul carierelor de exploatare a acestei materii prime.

Perioada evului mediu corespunde cu concentrarea comunităților umane pe vatra satelor actuale Uroi și Rapoltu Mare, în apropierea fortificațiilor, curților nobiliare sau în jurul monumentelor ecleziastice.

Având în vedere patrimoniul arheologic care se află pe raza localităților Uroi și Rapoltu Mare, o parte din el încă vizibil la suprafața solului, la care adăugăm importanța pentru științele naturii a Măgurii, dat fiind și faptul că reprezintă o arie protejată de mai mulți ani, considerăm că acest areal geografic trebuie protejat și pus în valoare, fiind unul de referință pentru cercetarea și pe viitor a evoluției comunităților umane din zona de sud-vest a Transilvaniei.

## Arheoparcul Petris

Realizarea unui parc arheologic în aceasta zonă, lângă orașul Simeria, va fi un factor cert de dezvoltare culturală, turistică și economică. Numele ales este vechea denumire a acestui loc, ce se regăsește pe singura hartă originală romană păstrată din antichitate. Este o certificare a vechimii orașului, a continuității sale, un act edificator ce conferă prestigiu Simeriei.

Partea de reconstituiri din parc oferă o viziune de ansamblu asupra lumii antice daco-romane, într-o manieră ideală, reprezentând o viziune modernă de dezvoltare a unui obiectiv de avest gen. Reconstituirile arhitecturale antice, bazate pe surse arheologice și istorice, cuprind un vast areal: un sat dacic fortificat, un castru roman de marș, *villa* romană și un semi amfiteatru. De asemenea, în parc vor exista o bază arheologică și un muzeu de sit, ce va pune în valoare descoperirile arheologice din situl de la Măgura Uroiului.

Parcul arheologic își propune a fi o premierăîn spațiul românesc în ceea ce privește reconstituirea cât mai fidelă a habitatului dacic și roman de la începutul mileniului I al erei noaste, impunând astfel un standard în tara, obiectivul principal fiind intrarea îin circuitul turistic și științific național și european.

În funcție de rezultatele cercetării arheologice, se dorește reconstituirea *in situ* a unor complexe: case preistorice și dacice, anexe, fortificații ș. a.

Proiectul Arheoparcul Petris va deschide noi perspective și oportunități în promovarea culturii și patrimoniului material și imaterial al județului Hunedoara, la întărirea identității culturale prin reconstituire istorica, în toate formele sale: locuire civilă și militară, de artă și meșteșuguri, într-un cadru inedit.

## Bibliografie

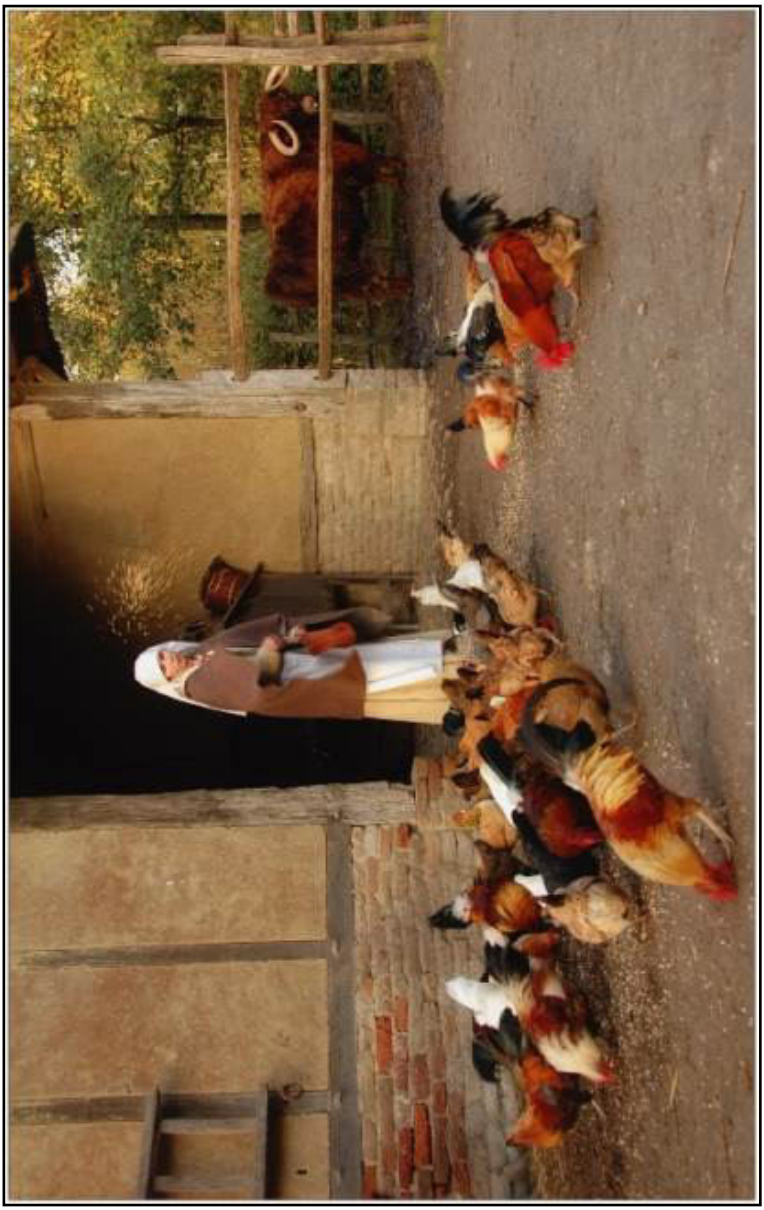
Chevillot Christian, *Un parc archéologique a Beynac (Dordogne, France*). Purquoi faire?, în TREBALLS d`ARQUEOLOGIA, nr. 5, 1998, p. 99-113;

McManus Paulette M., *Archaeological parks: what are they?*, în ARCHAEOLOGY INTERNATIONAL, vol. 3, 1999, www.ai-journal.com/articles/abstract/10.5334/ai.3017

Hoffman Teresa L., Kwas Mary L., Silverman Helaine, *Heritage Tourism and Public Archaeology*, 2002,

http://www.saa.org/publicftp/public/Education_Documents/Mar0230-32.pdf

Alesia (Franta)



Acheon (Olanda)

Acheon (Olanda)

Acheon (Olanda)

Carnuntum (Austria)

Carnuntum (Austria)

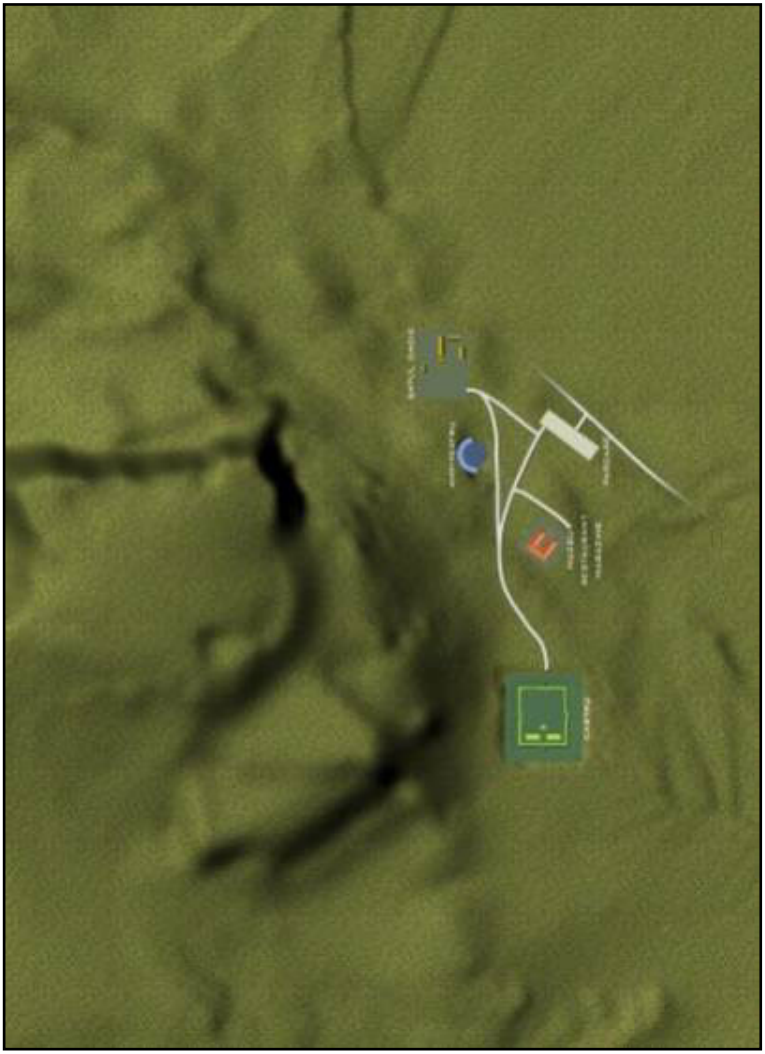
Dürnberg (Salzburg, Austria)

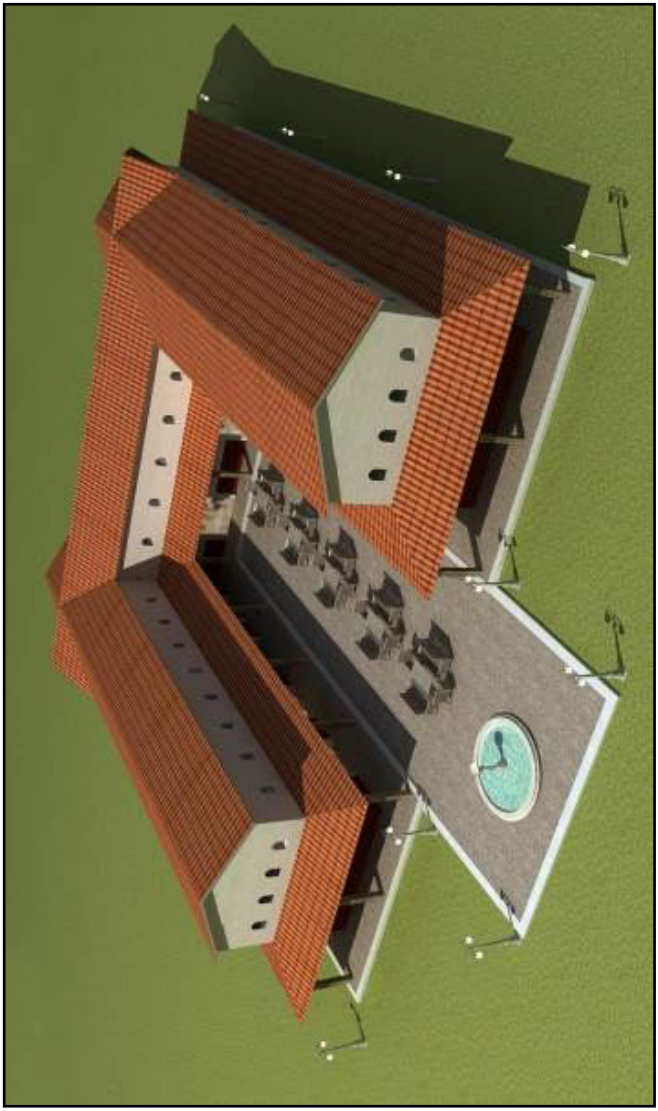
Vindolanda (Marea Britanie)

Vindolanda (Marea Britanie)

Xanten (Germania)

Xanten (Germania)

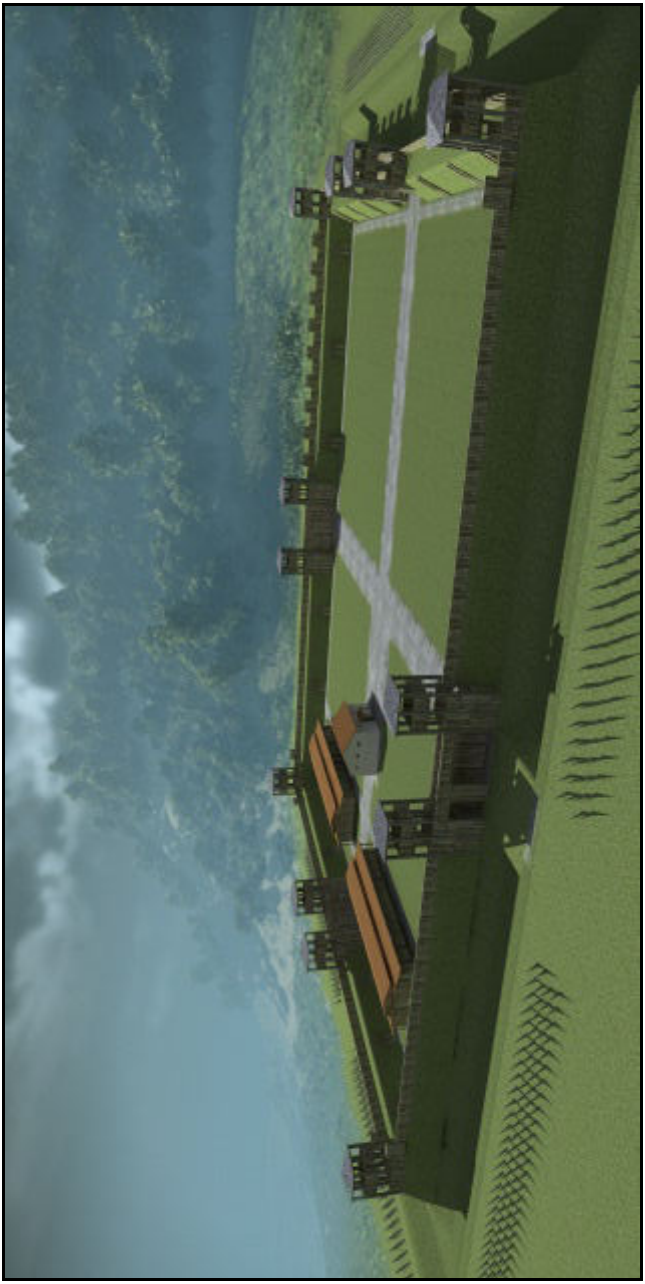

CAMERA
MOTOR
ELECTRICAL
MOTOR
CONTROL
CAMERA
MOTOR
CONTROL



Arheoparcul PETRIS

Arheoparcul PETRIS

Arheoparcul PETRIS



Arheoparcul PETRIS

ISBN: 978-606-37-0092-7